

EDITOR
Sumanto Al Qurtuby & Tedi Kholiludin

MUSIK di Indonesia

Sejarah dan Perkembangan Kontemporer



eSA
PRESS

Editor:

Sumanto Al Qurtuby & Tedi Kholiludin

Musik di Indonesia

Sejarah dan Perkembangan Kontemporer



Undang Undang Nomor 28 Tahun 2014 Tentang Perubahan atas
Undang Undang Nomor 12 Tahun 1997 Pasal 44 Tentang Hak Cipta

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak mengumumkan atau memperbanyak suatu ciptaan atau memberi izin untuk itu, dipidana dengan pidana penjara paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp 5.000.000.000,00 (lima miliar rupiah).
2. Barangsiapa dengan sengaja menyerahkan, menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran hak cipta atau hak terkait sebagaimana dimaksud pada ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 (lima) tahun dan/atau denda paling banyak Rp 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

Editor:

Sumanto Al Qurtuby & Tedi Kholiludin

Musik di Indonesia

Sejarah dan Perkembangan Kontemporer



MUSIK DI INDONESIA; Sejarah dan Perkembangan Kontemporer

© Copyright eLSA & NI

ISBN: 978-623-5447-19-3

Penulis	: Sunarto, Michael H. B. Raditya, Sigit Surahman, Mamluatur Rahmah, Mohamad Baihaqi, Samsul Arifin, Resa Setodewo, Yasril Adha, Agastya Rama Listya, Ngatawi Al-Zastrouw.
Editor	: Sumanto Al Qurtuby & Tedi Kholiludin
Desain Cover & Layout	: Abdus Salam
Keterangan Foto	: Pentas Musik Ki Ageng Ganjur

Cetakan Pertama, Agustus 2024

Penerbit:

Lembaga Studi Sosial dan Agama (eLSA)Press
Perumahan Bukit Walisongo Permai, Jl. Sunan Ampel Blok V No. 11
Tambakaji- Ngaliyan-Semarang 50185 Telp. (024)7627587
CP: 082225129241 (Admin) | E-mail: elsa_smg@yahoo.co.id
Website: www.elsaonline.com

Bekerjasama dengan Nusantara Institute
Lembaga yang didirikan oleh Yayasan Budaya Nusantara Indonesia yang fokus dibidang studi, kajian, publikasi, scholarship, riset ilmiah, dan pengembangan akademik tentang ke-Nusantara-an.
Email: admin@nusantarinstitute.com

© Hak pengarang dan penerbit dilindungi undang-undang No. 28 Tahun 2014. Dilarang memproduksi sebagian atau seluruhnya dalam bentuk apapun tanpa izin tertulis dari penerbit.



Pengantar

Musik dan Musik di Indonesia

Sumanto Al Qurtuby

Pendiri dan Direktur Nusantara Institute

Pendahuluan

Buku bunga rampai ini merupakan hasil pilihan atau penyeleksian lebih dari 60 abstrak yang dikirim ke kami (Nusantara Institute). Topik yang disajikan beraneka ragam. Begitu pula pendekatan riset yang penulis lakukan. Tetapi semua membahas mengenai musik. Ada yang menulis musik dangdut, campursari, jazz, musik religi, atau aneka ragam musik daerah. Ada pula yang menulis tentang kompleksitas fungsi musik di masyarakat (misalnya sebagai medium dakwah, alat kampanye, atau penyembuhan penyakit). Dari sisi pendekatan, ada yang menggunakan pendekatan sosio-historis kritis tetapi ada pula yang memakai metode etnografi dan studi teks (dokumen). Selanjutnya, silakan simak di subbab “Outline Buku” di bawah ini.

Gagasan penerbitan buku ini bermula dari keingintahuan mengenai dinamika, pluralitas dan kompleksitas seni musik di Indonesia, baik dari aspek kesejarahan, fungsi sosial-individual, maupun perdebatan yang melingkupi seni musik tersebut, termasuk kelompok agama yang menganggap musik sebagai “barang haram.” Beberapa pertanyaan yang ingin digali atau

coba dicari jawabannya di buku bunga rampai ini, antara lain: Sejak kapan manusia (termasuk masyarakat Nusantara) mulai mengenal musik dan menggunakan musik untuk tujuan-tujuan tertentu dalam kehidupan mereka? Bagaimana pula sejarah, perkembangan, dan kontroversi mengenai musik di Indonesia? Bagaimana relasi antara agama dan musik? Bagaimana “nasib” musik daerah di tengah serbuan arus globalisasi dan modernisasi?

Definisi musik sendiri sangat beragam dan luas, baik dari aspek substansi maupun pendekatan. Tidak ada konsensus mengenai apa musik itu. Meskipun para sarjana musik pada umumnya menyetujui bahwa musik itu terdiri atas elemen-elemen spesifik (misalnya ritme, melodi) tetapi tidak ada kesepakatan elemen atau unsur dasar apa saja yang membentuk sebuah musik karena memang sangat beragam. Apakah suara deru angin, gemercik air, hempasan ombak, atau kicauan burung adalah sebuah atau bagian dari musik?

Walaupun begitu para sarjana dan spesialis studi musik pada umumnya setuju jika musik itu adalah “*cultural universal*” yang bisa dipastikan ada di semua kelompok masyarakat – baik “modern” maupun “primitif”, baik masyarakat kompleks maupun simpel – di jagat raya ini, meskipun tentu saja latar, bentuk, instrumen, makna, dan tujuan bermusik dari mereka berbeda-beda. Banyak juga dari mereka yang memandang musik sebagai sebuah “seni keindahan.”

Berikut ini contoh definisi musik yang disampaikan oleh Gordon Epperson, seorang Profesor Musik dari University of Arizona dan penulis buku *The Musical Symbol: A Study of the Philosophic Theory of Music*. Ia mendefinisikan musik sebagai sebuah seni yang “*concerned with combining vocal or instrumental sounds for beauty of form or emotional expression, usually according to cultural standards of rhythm, melody, and, in most Western music, harmony*” (Epperson 2024, 1).

Di sini Epperson menganggap musik sebagai suara untuk mengekspresikan emosi, suasana batin, dan keindahan. Epperson juga menjelaskan baik *folk song* yang simpel maupun komposisi elektronik yang kompleks sama-sama dikategorikan sebagai musik. Keduanya diciptakan atau direkayasa oleh manusia (*humanly engineered*). Keduanya juga konseptual dan *auditory*. Faktor-faktor ini selalu ada dalam jenis atau *genre* musik apapun dalam bentangan sejarah umat manusia di dunia ini sejak zaman pra-sejarah.

Musik dalam Sejarah Manusia

Tidak ada kepastian sejak kapan manusia mulai mengenal musik. Meskipun demikian bisa dipastikan bahwa sejarah musik atau manusia mulai bermusik sudah setua peradaban manusia. Dalam studi antropologi-arkeologi disebutkan ada kecenderungan setelah kebutuhan dasar terpenuhi (makan, minum, atau tempat tinggal) manusia purba kemudian “berseni” termasuk menari dan menyanyi atau menggambar (di batu, pohon, atau goa) untuk mengekspresikan naluri dan kebutuhan batiniah mereka. Berbagai temuan artefak (termasuk alat-alat yang disinyalir sebagai alat musik) manusia prasejarah menunjukkan kecenderungan ini.

Sejumlah sejarawan dan arkeolog mengungkapkan temuan-temuan arkeologi paleolithik yang mengindikasikan eksistensi musik sudah ada sejak zaman prasejarah misalnya berdasarkan temuan sebuah seruling terbuat dari tulang binatang di Goa Swabian Jura, Jerman, atau seruling Divje Babe di sebuah goa di Slovania yang diduga sekitar 40,000an SM. Di peradaban Mesir Kuno juga ditemukan sejumlah instrumen musik seperti harpa dan seruling. Demikian pula di peradaban Suriah Kuno telah ditemukan kumpulan musik atau lagu-lagu yang dikenal dengan nama “Himne Hurrian” atau “Hurrian Hymn to Nikkal” (Stolba, 1995).

Peradaban Kuno lain seperti Babilonia Kuno (West 1994) atau Yunani Kuno (Savage 2001) juga menjadikan musik sebagai bagian penting dan integral dalam kehidupan masyarakat. Masyarakat Yunani Kuno bahkan sudah mengajarkan “pendidikan musik” kepada anak-anak karena menganggap musik sangat penting dalam pertumbuhan otak dan jiwa anak. Dan orang-orang yang memperoleh pendidikan musik dianggap sangat terpandang (*noblemen*). Pula, di zaman Yunano Kuno, para musisi dan penyanyi juga sudah biasa tampil di teater-teater.

Dalam konteks Asia, India termasuk memiliki salah satu tradisi musik tertua di dunia. Arca-arca dari peradaban Lembah Indus menunjukkan tarian diiringi instrumen-instrumen musik kuno. Rig Veda, sebuah kitab Hindu kuno, juga berisi presentasi tentang elemen-elemen musik. *Chanting* dalam tradisi ritual Hinduisme juga merupakan bagian penting dari sejarah dan budaya musik India. Selain India, China juga memiliki sejarah panjang mengenai musik. Di Negeri Tirai Bambu ini, tradisi musik sudah ada ribuan tahun Sebelum Masehi. Musik di Indonesia, seperti dijelaskan di belakang nanti, juga memiliki akar sejarah yang sangat tua sejak Zaman Perunggu (Bronze Age) di era Sebelum Masehi. Indonesia bahkan memiliki instrumen-instrumen musik yang unik seperti gamelan Jawa, angklung Sunda, sasando Nusa Tenggara Timur, tifa totobuang Ambon, dan sebagainya.

Ada sejumlah teori mengenai asal-usul manusia mulai bermusik. Ada teori yang mencoba menghubungkan asal-usul musik dengan asal-usul bahasa meskipun para teoritikus berbeda pendapat apakah musik berkembang sebelum, setelah, atau berbarengan secara simultan dengan bahasa. Lihat misalnya sebuah buku yang diedit oleh Nils Wallin, Bjorn Merker, dan Steven Brown, *The Origins of Music*. Ada pula yang mengaitkan kemunculan musik dengan teori seleksi alam, walaupun mereka berbeda pendapat apakah musik itu “*intentional result of natural*

selection” atau “*byproduct spandrel of evolution*” (Huron, 2003). Pada 1871, Charles Darwin menulis jika musik muncul sebagai sebuah bentuk “seleksi seks” (misalnya melalui “*mating calls*”) (Huron, 2003).

Sarjana lain menghubungkan kemunculan musik dengan sejumlah aktivitas manusia seperti pengorganisasian pekerjaan (misalnya hingga kini banyak suku-suku di Afrika seperti Hadza di Tanzania yang memakai musik sebagai instrumen untuk memperlancar pekerjaan di ladang), memperbaiki komunikasi jarak jauh, pembangunan hubungan manusia dengan Tuhan, meningkatkan kohesi sosial di masyarakat, serta sebagai mekanisme pertahanan atau medium mengusir rasa takut dari ancaman predator.

Ada sejumlah karya penting yang mengulas teori asal-usul dan fungsi musik dalam sejarah kebudayaan manusia sebut saja, misalnya, Morley (2013), Mithen (2005), Huron (2003), Merker, Morley & Willem (2015), dan Wallin, Merker, & Brown (2000). Apapun teori mengenai kemunculan dan fungsi musik, yang jelas musik tidak muncul di ruang hampa. Ada latar belakang atau sebab-masabab dan alasan (*rationale*) kemunculan sebuah musik. Oleh karena itu tidak mengherankan jika dalam raktiknya musik memiliki fungsi yang beraneka ragam: dari fungsi yang bersifat profan (misalnya sebagai hiburan atau stimulan pekerjaan) hingga sakral-keagamaan (misalnya sebagai medium ibadah dan ritual).

Sejarah Musik di Indonesia

Sebagaimana di belahan dunia lain di Timur Tengah, Asia Selatan, atau Eropa, seni musik di Nusantara juga sudah berusia sangat tua. Ia sudah ada di era Sebelum Masehi. Bahkan ada ahli atau sarjana yang mengatakan, di zaman Megalitikum pun, tradisi musik sudah ada atau dikenal oleh masyarakat. Hal ini

misalnya ditunjukkan di hasil studi Rolan Mauludy dan Hukky Situngkir atas Situs Gunung Padang (Mauludy dan Situngkir 2011). Saya pernah mengulas mengenai hal ini di buku saya *Seni di Arab Saudi dan Indonesia* yang sebagian saya paparkan di sini.

Jika menyimak sejarah kebudayaan manusia, tari dan musik sebetulnya adalah “satu paket”. Meskipun tidak selalu, perkembangan tari biasanya diiringi dengan musik. Tampilan musik juga akan tampak lebih indah jika disertai dengan tarian. Meskipun tidak jelas mana yang lahir terlebih dahulu, yang jelas tari dan musik itu bisa seirama dan saling melengkapi.

Pada mulanya, musik digunakan sebagai instrumen ritual atau medium “persepsihan kepada Tuhan” atau Dewa-Dewi. Fenomena ini bukan unik di Indonesia Kuno saja tetapi juga di masyarakat purba lainnya. Oleh sekelompok manusia purba, suara-suara yang dihasilkan oleh anggota tubuh atau alat tertentu dipercaya memiliki kekuatan mitis atau magis. Pada waktu itu, alat atau instrumen musik yang dipakai masih terbatas atau tergantung dari alam sekitar. Misalnya kledi yang merupakan salah satu alat musik berbahan bambu yang bukan hanya dikenal di Nusantara saja tetapi juga kawasan Asia Tenggara lainnya. Cara bekerjanya adalah sebagai berikut: sejumlah batang bambu ditanam di tanah dengan ukuran berbeda-beda yang kemudian menghasilkan bunyi yang merdu nan indah karena tiupan angin.

Ketika Hindu masuk ke Nusantara, yang antara lain ditandai dengan berdirinya Kerajaan Kutai (di Kalimantan) dan Tarumanegara (di Jawa Barat) pada abad ke-4 M, musik mulai masuk ke ranah istana. Sejak itu, musik tidak hanya berfungsi sebagai sarana ritual-persepsihan sebagaimana yang dilakukan oleh manusia purba pra-kerajaan tetapi juga menjadi bagian integral aktivitas istana. Misalnya, musik digunakan untuk hiburan masyarakat atau guna menjamu para tamu istana.

Di Jawa khususnya, musik-musik istana kian berkembang pesat dengan diciptakannya alat musik gamelan yang terbagi menjadi 5 kelompok, yaitu: kelompok balungan, blimmingan, pencon, kendang, dan kelompok pelengkap. Kelak, musik gamelan bukan hanya berkembang di Jawa saja tetapi juga di Bali. Gamelan bukan hanya digunakan untuk mengiringi tarian atau lagu-lagu saja tetapi juga seni wayang.

Ketika Islam masuk Nusantara, khususnya sejak abad ke-13 M, varian baru seni musik pun turut diperkenalkan. Kebetulan, jenis keislaman awal yang masuk ke Nusantara bukan keislaman yang bercorak militan-konservatif dan “*Shariah-minded*” ala kaum Wahabi-Salafi kontemporer tetapi bentuk keislaman yang cukup fleksibel dan ramah dengan kesenian dan musik khususnya. Kaum muslim awal (para pedagang, pengelana, atau Sufi) dari Timur Tengah (Arab atau Persi) atau Asia Selatan (India) kemudian memperkenalkan sejumlah musik beserta instrumennya seperti alat musik gembus, rebana, dan rebab.

Dalam perkembangannya, alat-alat musik ini kelak mengalami perbedaan nama, bentuk, dan cara memainkannya di setiap daerah di Nusantara. Kelak, sejumlah alat musik gembus seperti gitar atau mandolin diiringi dengan alat musik lain seperti biola, akordeon, gendang, seruling, dan bas yang membentuk kelompok jenis musik baru yang dikenal dengan nama orkes gembus. Hingga kini, orkes gembus ini masih berkembang, meskipun perkembangannya kembang-kempis di sejumlah daerah, khususnya Jawa. Padahal dulu pernah berjaya.

Fungsi musik juga kembali mengalami variasi dan penambahan. Di era Islam pra-kolonial Eropa, musik dijadikan sebagai “instrumen dakwah” oleh sejumlah kelompok (misalnya Walisongo). Meski demikian fungsi musik sebagai medium hiburan dan ritual tetap berjalan. Hingga kini fungsi-fungsi tersebut masih berjalan. Ada seniman dan musisi yang memakai musik sebagai medium dakwah agama (misalnya kelompok Ki

Ageng Ganjur pimpinan Dr. Ngatawi Al-Zastrouw yang juga kontributor di buku ini), ada yang menjadikannya sebagai hiburan masyarakat (ada banyak musisi dan grup musik dalam kategori ini), ada pula yang menjadikannya sebagai instrumen ibadah ritual (misalnya dilakukan oleh kelompok Sufi atau tarekat tertentu).

Kemudian, masuknya bangsa Eropa ke Nusantara (khususnya Portugis dan Belanda) juga turut memberikan kontribusi dan pengaruh dalam perkembangan musik di Nusantara. Selain melakukan aktivitas perdagangan dan kolonialisme, bangsa Eropa juga memperkenalkan berbagai alat musik dari negeri mereka seperti biola, cello, gitar, flute, dan ukulele. Selain itu, mereka juga memperkenalkan sistem solmisasi dalam berbagai karya lagu. Bisa dikatakan, pada era kolonialisme Eropa inilah, Indonesia mulai berjumpa dan mengenal dunia musik Barat.

Kelak, sebagian komponis Nusantara menciptakan atau menggubah sebuah karya musik yang mengombinasikan tradisi musik Barat dengan tradisi musik Nusantara. Contoh hasil karya musik hibrida hasil “perkawinan silang” antara tradisi musik Barat dan tradisi musik Nusantara adalah kerongcong. Kelak, ada juga seniman yang menggabungkan antara musik India dan Nusantara yang kemudian jadilah musik dangdut. Jelasnya, akibat perjumpaan dan perkenalan dengan berbagai tradisi, seni, dan budaya asing, perkembangan musik di Indonesia kontemporer cukup variatif.

Bukan hanya musik, instrumen musik pun ikut variatif sebagai dampak dari perjumpaan aneka ragam seni-budaya tersebut. Adapun alat musik yang dianggap khas Nusantara biasanya mengacu pada gamelan, kecapi suling, angklung, kolintang, atau sasando. Ini hanya sekedar contoh saja. Alat musik gamelan berasal dari Jawa, Bali, dan Lombok. Di banding instrumen musik khas Indonesia lainnya, gamelan bisa dibilang paling populer dan banyak dikenal oleh masyarakat luas karena

menjadi pengirim aneka pertunjukan seni seperti wayang, tarian, musik daerah, dlsb. Alat musik ini dimainkan oleh sejumlah orang bersama dengan alat musik perkusi, seperti metalofon, gong, rebab, dan seruling bambu. Bukan hanya di Indonesia, pertunjukan gamelan juga umum digelar di Malaysia dan mancanegara lainnya seperti Amerika, Russia, Australia, Belanda, Suriname, dlsb.

Adapun kecapi suling merupakan bentuk musik khas daerah Jawa Barat, khususnya etnis Sunda. Kecapi suling adalah sejenis musik instrumental yang terdiri dari alat musik kecapi dan suling. Instrumen musik ini sangat bergantung pada improvisasi pemain serta masih berkaitan erat dengan tembang Sunda. Selain kecapi suling, masyarakat Sunda di Jawa Barat juga populer dengan instrumen musik angklung, yakni alat musik yang terbuat dari tabung bambu yang dihubungkan dengan rangka bambu. Alat musik ini dimainkan dengan cara digoyangkan sehingga menghasilkan bunyi dan irama dalam susunan nada dalam setiap ukuran, besar, atau kecil.

Kolintang atau kulintang adalah alat musik perkusi asal Indonesia bagian timur yang terbuat dari kayu dan perunggu. Alat musik ini sering dihubungkan dengan orang Minahasa (Sulawesi Utara) tetapi sebetulnya juga cukup terkenal di Maluku dan Timor Timur. Kemudian sasando adalah alat musik petik yang berasal dari Pulau Rote, Nusa Tenggara Timur. Bagian utama dari sasando adalah tabung dari bambu dan ganjalan-ganjalan di mana senar direntangkan. Lalu tabung sasando ini diletakkan dalam sebuah wadah yang terbuat dari semacam anyaman daun lontar yang dibuat seperti kipas.

Selain instrumen “musik Nusantara”, Indonesia juga mengenal beragam musik yang dianggap “genuine” Nusantara. Adapun kategori ragam musik “khas” Nusantara yang umum diketahui oleh khalayak adalah musik daerah/tradisional, musik kercong, musik dangdut, musik perjuangan, dan musik Indo-pop.

Musik daerah/tradisional adalah jenis musik yang berkembang di daerah-daerah seluruh Indonesia. Hampir dipastikan setiap daerah – dari Aceh sampai Papua – mempunyai jenis musik yang khas. Salah satu ciri paling menonjol dari musik daerah/tradisional adalah isi lagu dan instrumen musik yang digunakan yang menggabarkan ciri khas daerah masing-masing. Syair, lirik lagu, dan gaya melodinya memakai bahasa dan gaya seni daerah asalnya, dan karena itu menjadi identitas masing-masing daerah tersebut. Dari perspektif lain, musik daerah ini juga menjadi bukti keragaman ekspresi kesenian dan kebudayaan Nusantara.

Asal-mula musik kercong terbentuk sejak bangsa Indonesia berjumpa dengan bangsa Portugis yang juga membawa dan memperkenalkan sejumlah alat musik Eropa. Pada era tertentu, awal 1900an, jenis musik ini pernah dianggap oleh masyarakat berkualitas rendah mungkin karena dihubungkan dengan penjajahan masa lalu atau lantaran penikmat musik ini adalah masyarakat Indonesia kelas bawah. Tetapi kelak pemandangan ini mulai berubah.

Setidaknya ada dua faktor penting yang mengubah persepsi publik atas musik kercong. Pertama, ketika dunia perfilman menggabungkan musik kercong dan kedua, ketika musik kercong ikut menjadi bagian dari perjuangan kemerdekaan. Salah satu lagu kercong yang populer dan legendaris adalah “Bengawan Solo” yang ditulis oleh Gesang Martohartono (1917-2010), legenda pemusik dari Solo. Lagu ini ditulis saat tentara Jepang menguasai mendarat dan menguasai Jawa pada awal 1940an. Lagu ini bukan hanya terkenal di Indonesia saja tetapi juga di mancanegara. Selain Gesang, ada beberapa nama musisi kercong yang populer, antara lain, Mus Mulyadi, Waldjinah, Sundari Soekotjo, Kartina Dahari, Tuti Maryati, dan kini Endah Laras.

Bagaimana dengan musik dangdut? Salah satu jenis musik dansa hasil kombinasi antara musik India dan Nusantara ini

mulai populer terutama sejak tahun 1970-an. Dinamakan musik dangdut karena ciri khas musik ini menggunakan kendang (tabla) yang jika ditabuh menghasilkan bunyi “*dang-dut*”. Yang menarik, dangdut juga populer di Malaysia dan dijadikan sebagai simbol identitas bangsa Melayu, meskipun musik ini bukan bagian dari kebudayaan Melayu.

Lalu, musik perjuangan adalah jenis musik yang lirik atau syair-syairnya pada umumnya berisi tentang ajakan untuk berjuang melawan penjajah asing atau bangsa kolonial, khususnya Belanda dan Jepang; berkorban demi Tanah Air; serta menumbuhkan nilai-nilai patriotisme dan kecintaan pada bangsa dan negara Indonesia. Ciri lain dari musik perjuangan adalah irama musiknya yang cepat, semangat, dan semarak. Kemudian musik Indo-pop (*Indonesian pop*) adalah jenis musik pop khas Indonesia, seperti K-pop untuk pop Korea. Ciri khas Indo-pop, antara lain, terletak pada penggunaan ritme yang terasa bebas dengan mengutamakan permainan drum dan gitar bas.

Apa yang saya sampaikan ini hanyalah sekelumit contoh saja tentang gambaran dunia kesenian di era “Indonesia Kuno” dan Nusantara. Tentu saja masih banyak karya-karya seni lain yang berkembang pada periode ini. Paparan singkat ini hanya untuk menunjukkan bahwa dunia seni yang berkembang di “Indonesia modern” saat ini bukanlah lahir di ruang hampa tetapi sangat kuat berakar pada sejarah dan tradisi masyarakat sebelumnya.

Musik Pasca Kemerdekaan: Orde Lama dan Orde Baru

Bagaimana perkembangan seni musik setelah pendirian Negara Republik Indonesia? Setelah Indonesia merdeka, dunia seni, termasuk musik, semakin berkembang biak apalagi Sukarno atau Bung Karno (BK), sang proklamator dan presiden pertama Indonesia, adalah sosok pecinta seni sejati. BK dan seni tidak

bisa dipisahkan. Kalimat pembuka yang BK tulis atau sampaikan dalam bukunya, *Bung Karno Penyambung Lidah Rakyat Indonesia*, adalah sebagai berikut, “Aku bersyukur kepada Tuhan Yang Maha Kuasa karena aku dilahirkan dengan perasaan halus dan darah seni.”

Bukan hanya sekedar pecinta seni, BK sendiri adalah seorang seniman (misalnya, pelukis, sutradara sekaligus pemain drama, dlsb). Karena itu tak heran jika ia suka menonton seni pertunjukan dan gemar bersahabat dengan para seniman. BK juga pencinta musik dan tari (ledek, tayub, dlsb). Cindy Adams telah menguraikan dengan baik kisah dan rekam jejak BK dalam bukunya, *Sukarno: An Autobiography*. Bisa jadi “darah seni” BK mengalir dari ibunya yang berdarah Bali.

Karena BK seorang seniman dan pecinta seni, termasuk musik, maka tak mengherankan jika dunia seni dan musik telah berkembang dengan baik pada masa Orde Lama (OL). Misalnya, seni tari (yang hampir dipastikan diiringi dengan alunan musik) semakin marak ketimbang periode sebelumnya (di era kolonialisme dan imperialisme). Tidak seperti era sebelum merdeka dimana ekspresi tari sangat terbatas dan dibatasi (misalnya hanya dilakukan di istana atau di ditampilkan saat mendapat undangan pemerintah kolonial), di zaman OL tarian—baik yang tradisional/daerah maupun modern—ditampilkan dalam berbagai acara: saat upacara adat, ritual/aktivitas keagamaan, penyambutan tamu, hiburan masyarakat, dlsb. Istana tentu saja tetap menggelar tarian ini. Anak muda juga mulai mencintai dunia seni. Sejumlah parpol, orpol, atau ormas juga mempunyai banom (badan otonom) dan organ-organ yang bergerak di bidang seni.

Ketika Indonesia di bawah kepemimpinan Suharto di era Orde Baru (OB), dunia seni, termasuk musik tentunya, sempat mengalami masa suram dan paceklik. Kontras dengan Sukarno, Suharto bukan seorang seniman melainkan “tentara” dan tidak memiliki kecintaan dan “*passion*” terhadap dunia seni. Kontras

dengan Sukarno yang memiliki “darah seni”, Suharto “berdarah tani”. Meskipun Suharto suka dengan sejumlah kesenian daerah seperti wayang tetapi itu sebatas jika kesenian tersebut hanya untuk sarana hiburan saja tidak menyinggung soal kepolitikan dan pemerintahan. Selebihnya tidak suka. Dengan kata lain, Suharto membiarkan karya seni (lagi, termasuk musik) tetap berjalan sepanjang tidak membahayakan bagi kepentingan dirinya. Karena itu dunia seni dan industri kesenian-musik, filem, lagu, dlsb-tetap berjalan, meskipun tidak spektakuler.

Secara umum, tidak berkembangnya atau merosotnya dunia seni musik di zaman rezim OB (dibanding era OL) disebabkan karena sang diktator Suharto mengontrol semua produksi kebudayaan, kesenian, keagamaan, dan kepolitikan yang terjadi di Indonesia. Ia mencurigai apapun yang dihasilkan oleh lawan-lawan politiknya. Karena itu tak heran jika ia memberangus semua lembaga seni dan aktivitas kesenian yang dilakukan oleh kelompok kontra OB seperti yang berafiliasi ke “ideologi kiri” (misalnya, Lekra-Lembaga Kebudayaan Rakyat yang didirikan oleh Njoto, Aidit, dan kawan-kawan). Berbagai pertujukan seni dan pentas musik juga dilarang dengan alasan ini-itu (misalnya, demi keamanan dan ketertiban). Bahkan aneka ragam kesenian Tionghoa (misalnya barongsai) yang tidak ada sangkut pautnya dengan ideologi sosialis-komunis pun ikut diberangus.

Ruang gerak atau kebebasan berekspresi para seniman (musisi, penyanyi, sastrawan, penari, pelukis, bintang filem, pemain drama, dlsb) dibatasi oleh rezim Suharto dengan sangat ketat. Jika mereka saat “*manggung*” disinyalir (atau diketahui) menyindir Suharto, pemerintah, atau Golkar, maka “lenyaplah” mereka atau setidaknya lenyap karir mereka. Suharto menyebar intel dimana-mana sampai ke tingkat desa dan pelosok Indonesia guna memantau aktivitas warga. Bukan hanya seniman saja sebetulnya yang diawasi ruang geraknya, profesi atau kelompok sosial lain seperti tokoh agama, kiai, penceramah, politisi, ilmuwan, guru/dosen, dlsb juga dipantau gerak-gerik mereka.

Jika Sukarno memandang seni sebagai ruh kehidupan dan spirit aktivitas kesehariannya, Suharto justru menganggapnya sebagai duri dan lalat pengganggu atau bahkan racun yang membahayakan bagi kekuasaannya. Hal tersebut bisa dimaklumi karena seni – apapun jenisnya – tidak hanya bersifat artistik dan estetis melainkan juga bisa berfungsi atau digunakan sebagai medium kritik sosial terhadap siapa saja, baik pemerintah maupun masyarakat. Seni bukan hanya sekedar sebuah “pertunjukan” atau “tontonan” tetapi juga bisa dipakai sebagai alat atau sarana untuk mengingatkan, mengevaluasi, atau mengkritik kekuasaan.

Fenomena ini juga pernah terjadi di zaman OB. Sejumlah seniman (termasuk musisi dan penyanyi) mengkritik kekuasaan melalui medium seni. Tak pelak beberapa seniman pemberani ini juga mengalami berbagai tindakan tak menyenangkan dari Suharto beserta aparat setianya. Mereka kerap mengalami intimidasi dari sang rezim. Bahkan sebagian dipenjara karena karya-karya mereka. Karya-karya seni mereka juga kerap kena cekal dan pemberedelan. Pertunjukan seni yang mereka lakukan juga kerap dibubarkan secara paksa. Di antara para seniman pemberani yang sering kena cekal di zaman OB, antara lain, penyair WS Rendra, penyanyi Iwan Fals, sastrawan Pramoedya Ananta Toer, dlsb. Ini hanyalah sekedar contoh kecil tentang kasus-kasus pelarangan atau pencekalan atas para seniman berserta karya-karya mereka, baik dalam bentuk pentas drama, puisi, musik, atau lainnya. Karya sastra juga banyak yang dibredel. Singkatnya, produk seni-budaya apapun (termasuk lirik lagu) yang “berbau politik” dan dianggap membahayakan status quo atau kekuasaan Suharto akan dilarang atau diawasi secara ketat.

Perlakuan buruk terhadap dunia seni dan seniman di masa OB ini membuat para seniwan menyikapi secara berbeda. Ada yang melunak, ada pula yang tetap keras dengan segala resiko. Ada yang tetap berkarya tetapi menghilangkan unsur-unsur

kritisisme terhadap pemerintah. Prinsipnya, bagi mereka, yang penting karya seni tetap berjalan meskipun minus kritisisme. Ada juga yang memilih menjadi bagian dari rezim OB. Dengan kata lain, karya-karya seni, termasuk musik, yang mereka lakukan dijadikan sebagai medium untuk mendukung program-program pemerintah OB. Karena itu kita saksikan dulu banyak seniman (dan seniwati), musisi, dan penyanyi yang menjadi “corong” Golkar (Golongan Karya) dalam setiap Pemilihan Umum untuk mengumpulkan suara bagi pemenangan sebuah partai yang bernama “golongan” ini. Banyak pentas musik yang disponsori oleh rezim OB dan Golkar.

Dampak lain yang tak terelakkan dari represi rezim OB terhadap seni adalah seni menjadi kehilangan salah satu fungsi utamanya sebagai medium kritik sosial dan dalam batas tertentu beralih fungsi menjadi medium legitimasi sosial-politik dan kekuasaan. Selain itu, produksi seni-budaya menjadi tampak pro-status quo dan datar-datar saja. Kala itu, para seniman dan musisi memang dihadapkan pada pilihan sulit. Bagaimana tidak setiap mau menggelar acara pentas (misal, pagelaran musik) mereka harus menyerahkan skrip terlebih dahulu ke aparat untuk memastikan tidak ada kritisisme di dalamnya. Jika tidak, polisi tidak memberi izin. Sudah mengantongi izin pun, aparat masih “berkeliaran” memata-matai pementasan atau pertunjukkan. Pengalaman panjang nan kelam di zaman OB atas dunia kesenian dan karya seni menjadi pelajaran penting dan berharga bagi bangsa Indonesia, khususnya yang berkaitan dengan hal-hal dunia seni.

Musik di Era Reformasi: Tantangan dan Kesempatan

Setelah Indonesia memasuki era reformasi sejak Suharto tumbang tahun 1998, apakah dunia seni, termasuk musik, mengalami perubahan positif? Apakah seni dan musik kembali

mendapat apresiasi dari pemerintah dan masyarakat?

Ternyata, meskipun “rezim politik” (pemerintah dan aparat) pasca-Reformasi tidak seekstrim saat OB, bukan berarti dunia seni, termasuk musik, bisa berkibar merdeka. Meskipun “rezim politik” tidak pernah melarang karya seni, eksistensi seni (termasuk musik) dan pekerja seni (termasuk penyanyi) tetap mendapat tantangan serius khususnya dari “rezim agama”.

Setelah Suharto tumbang tahun 1998, dunia musik memang mulai bergeliat kembali. Seniman dan musisi mulai bisa berekspresi secara terbuka tanpa rasa takut lagi. Tanpa dibayang-bayangi dengan penjara, intimidasi, pemberedelan, serta sulitnya memperoleh ijin *manggung* (pentas). Demokrasi memberi ruang terbuka bagi pengembangan seni dan seniman, musik dan musisi. Meski begitu era Reformasi juga menyajikan sejumlah tantangan sekaligus kesempatan bagi para musisi dan penyanyi karena saat ini muncul berbagai faktor-misalnya konservatisme keagamaan, globalisasi, teknologi Internet, media sosial, dlsb—yang jika bisa diantisipasi dan disikapi dengan baik dan cermat bisa menyebabkan pudarnya dunia seni dan musik Nusantara.

Yang menguntungkan bagi perkembangan dunia musik (dan seni pada umumnya) di era Reformasi adalah, secara kebetulan, dua presiden di era awal Reformasi, B.J. Habibie (memimpin singkat dari 1998–1999) dan KH Abdurrahman Wahid (Gus Dur, dari 1999 sampai 2002) adalah seorang seniman dan pecinta musik. Jika Habibie adalah teknokrat-seniman, Gus Dur adalah kiai-seniman. Gus Dur bahkan dulu pernah menjadi Ketua Dewan Kesenian Jakarta yang sempat menuai kontroversi. Megawati Soekarnoputri, presiden pengganti Gus Dur, juga memiliki darah seni dari ayahnya Presiden Sukarno. Begitu pula dengan Soesilo Bambang Yudhoyono yang, meskipun tentara, juga memiliki jiwa seni. Dia sendiri suka menyanyi dan pernah membuat album. Presiden Joko Widodo (Jokowi) yang menjadi Presiden RI sejak 2014 juga menyukai kesenian. Jokowi

bahkan mengaku pecinta musik rock. Dalam hal kesenian atau kecintaannya terhadap seni, dibanding dengan Sukarno, para penggantinya tidak ada apa-apanya. Apalagi Suharto. Hanya Gus Dur yang bisa agak menyerupai BK dalam hal ekspresi terhadap seni.

Jadi, situasi dan kondisi dunia seni di era Reformasi ini jelas berbeda dan bertolak belakang dengan era rezim OB. Diantara perbedaanya adalah rezim politik Reformasi tidak mengontrol secara ketat ekspresi dunia seni secara umum. Meskipun demikian bukan berarti tidak ada rezim lain yang mengontrol dunia musik dan seni pada umumnya di era ini. Di era ini, yang sangat jelas terjadi dan marak, fenomena yang nyaris absen di masa OB maupun OL atau setidaknya tidak vulgar, adalah munculnya “rezim agama”, yaitu kelompok agama tertentu–misalnya kelompok Salafi-Wahabi ekstrim atau kelompok *shariah/fiqh-minded*–yang atas nama pemurnian atau puritanisme agama (doktrin, ajaran, syariat, dan akidah Islam) mereka mengharamkan nyaris semua jenis seni: seni tari, seni rupa, seni musik, seni teater, dan seni sastra.

Seni musik haram karena dianggap sebagai “suara setan” yang bisa membuat manusia lalai dalam beribadah. Seni rupa haram karena menggambar obyek-obyek manusia. Seni tari haram karena mempertontonkan aurat. Wayang haram karena dianggap produk budaya pra-Islam. Begitu seterusnya. Oleh mereka, semua diukur dari perspektif “syariat Islam” dan “moralitas agama” yang mereka pahami dan pegangi. Bahkan bukan hanya sekedar mengharamkan, mereka juga menyerukan pada umat Islam untuk melakukan aksi-aksi fisik tertentu yang seringkali sangat konyol sebagai implementasi dari pengharaman itu (misalnya dalam pemusnahan wayang atau gamelan, perusakan produk kesenian tertentu, penutupan arca dengan kain supaya tidak tampak aurat si patung, dlsb).

Selain “rezim agama”, rezim pemerintah daerah (Pemda) di era Refromasi juga sering menjadi penghambat perkembangan

seni tetapi bukan karena alasan politik-kekuasaan seperti yang terjadi di zaman OB melainkan lebih karena faktor lain. Misalnya, keengganannya untuk merawat seni-budaya lokal/daerah karena dianggap tidak menguntungkan secara ekonomi-politik atau bisa juga karena pengaruh jenis dan wacana keagamaan tertentu yang tidak apresiatif terhadap musik dan kesenian lain.

Pemandangan lain yang cukup kontras dengan era sebelumnya (OB) adalah di era Reformasi ini ditandai dengan perkembangan pesat teknologi informasi, Internet, dan sosial media, yang menjadi salah satu faktor penting penyebaran dan perkembangbiakan karya-karya seni, baik produk lokal maupun asing, ke berbagai pelosok Indonesia. Misalnya, berbagai jenis aliran musik Barat seperti pop, jazz, blues, rock, R&B, dlsb mulai membanjiri Tanah Air. Meskipun berbagai jenis musik Barat ini sudah ada sejak zaman OB tetapi tidak semasif era Reformasi saat ini. Selain musik Barat, musik non-Barat juga ikut menjamur. Misalnya, K-pop (Korea) juga banyak peminat dan digandrungi banyak orang khususnya dari kalangan generasi muda. Hal yang sama juga terjadi di dunia film (atau telenovela) yang juga mulai dipenuhi oleh filem-filem asing: Amerika, India, China, Turki, Korea, dlsb.

Yang menarik lagi, perkembangan musik di era modern di Indonesia juga ditandai dengan munculnya berbagai kreasi seni yang memadukan unsur-unsur asing dan modern dengan unsur-unsur lokal (Nusantara). Jadilah kemudian musik hibrida yang bercita rasa gado-gado akibat perpaduan lokal dan global. Kalau ingin tetap eksis, maju dan menjangkau segmen yang lebih luas, para pelaku seni memang harus tampil kreatif, beda, dan berinovasi. Jika tidak, ya akan begitu-begitu saja atau bahkan tenggelam oleh arus zaman terus berubah dengan pesat.

Salah satu jenis “musik hibrida” hasil kreativitas para seniman Indonesia adalah musik dangdut yang merupakan perpaduan antara musik India dengan musik Melayu. Oma

Irama, “King of Ndangdut”, menjadi salah satu *icon* penting dalam tradisi musik ndangdut di Indonesia. Nama-nama penyanyi ndangdut lain yang cukup penting, khas, dan berjasa dalam mempopulerkan musik ndangdut adalah A Rafiq, Mansur S, Hamdan Att, Mukhsin Alatas, Elvie Sukesih, dlsb. Selain itu, berkembang pula jenis “musik etnis” (*ethno music*) atau “musik daerah” yang mengkombinasikan unsur-unsur kedaerahan dengan unsur musik asing, terutama pada alat-alat musiknya.

Maestro Didi Kempot semasa hidupnya juga sukses menggabungkan musik campursari dengan kemodernan dan kesenian dari luar termasuk alat musik yang mengirinya. Kreasi ini menjadikan musik campursari khas Jawa Tengah (atau Jawa Timur) yang semula hanya diminati oleh generasi tua, warga kampung, dan “kelas bawah” kemudian mulai banyak disukai oleh generasi muda, warga kota, dan kelas menengah-atas. Tak bisa dipungkiri, Didi Kempot adalah “the king of campursari” modern yang mampu mengolah dan mengombinasikan campursari dengan spirit milenial agar digemari generasi baru. Jika Ki Manthous (juga sudah almarhum) adalah penyanyi gaya campursari klasik yang kebanyakan digemari oleh “generasi kolonial-rural”, maka Didi Kempot adalah penyanyi gaya campursari baru yang lagu-lagunya mampu membius generasi milenial (dan juga “generasi Z”), baik rural maupun urban, baik kelas bawah maupun kaum elite.

Musik: Antara Agama dan Budaya

Almarhum KH Abdurrahman Wahid (Gus Dur) pernah mengatakan kalau Islam hadir bukan untuk mengislamkan tradisi dan budaya lokal tetapi untuk “memberi nilai” atas tradisi dan budaya setempat itu agar tidak melenceng dari nilai-nilai dan norma-norma keislaman dan kesusilaan. Jika tradisi dan budaya lokal itu sudah sangat baik, positif, bernilai, dan

bermoral, serta bermanfaat untuk masyarakat banyak, maka Islam tidak dan tidak perlu mempermasalahkannya, dan bahkan turut memelihara dan menyerapnya karena memang “sudah Islami”.

Itulah yang dilakukan oleh para penyebar Islam di Jawa, ulama NU, dan tokoh-tokoh muslim lainnya di Nusantara, dulu maupun kini. Mereka tidak mempermasalahkan beragam ekspresi sini, termasuk musik, yang dianggap bisa berfungsi secara positif. Gus Dur sendiri menyukai aneka ragam seni, termasuk musik. Bahkan ia turut terlibat dalam proses pendirian grup musik Ki Ageng Ganjur yang dipimpin Al Zastrouw (simak Bab 10). Ki Ageng Ganjur adalah sebutan untuk seorang wali-ulama pecinta musik dan pencipta Gong Ganjur, yaitu Syekh Abdurrahman, yang hidup di masa Kesultanan Demak. Selain itu, Gus Dur juga penggemar berat wayang dan sering menonton wayang maupun menanggap dalang-dalang legendaris. Pertunjukan wayang tidak bisa dilepaskan dengan musik.

Selain Gus Dur, dalang kondang almarhum Ki Manteb Sudarsono juga menganggap agama dan budaya sebagai dua hal yang sangat penting, saling melengkapi, dan tidak bisa dipisahkan laksana *yin-yang*. Menurutnya, agama merupakan manifestasi dan jalan dalam membangun hubungan manusia dengan Tuhan Sang Khalik, sedangkan budaya merupakan manifestasi dan jalan membangun relasi antarsesama umat manusia.

Bagi Ki Manteb, manusia idealnya harus “beragama dan berbudaya” sekaligus. Keduanya memiliki “ranah” masing-masing yang tidak bisa dibenturkan dan saling menghakimi. Agama tidak bisa menghakimi budaya. Budaya juga tidak bisa menghakimi agama. Jika keduanya dibenturkan, maka akan terjadi konflik, ketegangan, dan kekacauan di masyarakat. Ini merupakan penjelasan filosofis yang menarik untuk dikaji lebih mendalam apalagi di tengah masyarakat agama yang gemar

menyesatkan dan memusyrikkan seni-kebudayaan, termasuk musik dan wayang.

Di Arab Saudi sendiri sebagai “jantung” keislaman dan asal-mula lahirnya Islam, musik berkembang biak, meskipun sempat mengalami “mati suri” sejak era 1980an ketika kelompok Sahwa yang berhaluan ideologi militan-konservatif menguasai pemerintah dan mengontrol panggung produksi kesenian, termasuk musik. Bagi kelompok ini (yang pengikut dan variannya kini berkembang di Indonesia) musik adalah haram. Pun ketika Sahwa berkuasa, masyarakat masih banyak yang menikmati musik walaupun terbatas di rumah dan ruang privat. Ada beberapa musisi dan penyanyi legendaris Saudi seperti Muhammad Abdurrahman dan Talal Maddah. Negara Timur Tengah yang pesat perkembangan industri musiknya adalah Mesir, Lebanon, Irak, dan Uni Emirat Arab.

Bagi saya, beragama, termasuk berislam, tidak cukup hanya dengan berbekal dalil teks ini-itu (ayat, hadis, qaul/perkataan ulama) tetapi juga perlu bekal wawasan sosial-kesejarahan, ilmu pengetahuan, serta kedewasaan berpikir agar lebih arif dan bijak dalam menyikapi pluralitas dan kompleksitas fenomena sosial yang terjadi di masyarakat, termasuk perkembangan musik tentunya.

Outline Buku

Buku ini dibagi menjadi 10 Bab. Bab 1, ditulis oleh Sunarto, mendiskusikan sejarah perjalanan musik di Indonesia dari pra-kolonial hingga pasca kolonial. Menurutnya, sejarah musik di Indonesia dibagi menjadi tiga periode penting, yaitu periode pertama adalah pra-kolonial Eropa termasuk kontak dan pengaruh Shamanisme, Hinduisme/Buddhisme, dan terakhir Islam. Periode kedua era kolonial, yakni kontak dengan budaya

musik Eropa (dimulai abad ke-16) dan juga Jepang. Kemudian periode ketiga adalah pasca kolonial atau setelah kemerdekaan Indonesia. Sunarto berpendapat, perjalanan musik Indonesia mencerminkan warisan musical yang penuh keunikan, yaitu terjadinya resepsi antar budaya tanpa kekerasan ideologis. Resepsi tersebut menumbuhkan budaya musik Indonesia yang beragam dalam segala musicalitasnya. Budaya musik Indonesia mencerminkan warisan musical yang merupakan produk bukan hanya interaksi antara kekuatan budaya asli dan asing, tetapi juga kontak antar kelompok etnis yang ada di Indonesia. Keragaman inilah, menurutnya, yang menjadi ciri khas musik Indonesia.

Bab 2 buku ini, bertajuk “Agensi Biduan Dangdut pada Pemilihan Presiden 2024,” ditulis oleh Michael H. B. Raditya. Ia menganalisis sejumlah penyanyi yang menjadi “agensi” pendukung pasangan calon (paslon) presiden wakil presiden tertentu dalam Pilpres 2024. Secara khusus, Raditya membahas lima penyanyi atau biduan dangdut, yaitu Rhoma Irama, Denny Caknan, Happy Asmara, Ndarboy Genk, dan NDX Aka. Bertolak dari kelima biduan ini, bab ini membaca keragaman pola serta sikap sekaligus memahami para agensi. Penulis berpendapat dari agensi-agensi tersebut, dapat dilihat jika kampanye menjadi ruang efektif untuk melakukan tindakan yang stimulatif guna kepentingan paslon. Tindakan dan dukungan mereka tidak terbatas di atas panggung atau yang tampak dalam kampanye, melainkan terjalin dalam kehidupan sehari-hari dan bisa kapan saja, termasuk turut membantu menyebarkan berita para paslon di media sosial mereka. Pada pemilu 2024, kelima biduan telah menunjukkan bagaimana dangdut dan politik tak hanya bersanding, tetapi terjalin satu sama lain.

Selanjutnya, Bab 3, bertajuk “Transformasi Campursari Tiga Masa: Klasik, Modern, dan Postmodern” ditulis oleh Sigit Surahman. Tujuan penulisan bab ini, menurut penulis, untuk memberikan pemahaman yang mendalam tentang evolusi

musik tradisional Indonesia dalam menghadapi tantangan dan peluang yang dihadirkan oleh globalisasi budaya. Studi ini menyoroti perubahan dalam struktur, gaya, dan konten musik campursari sebagai cerminan dari proses komunikasi budaya yang kompleks. Periode Klasik (disimbolkan dengan Ki Manthous) menegaskan keaslian dan tradisi lokal, sementara era Modern (masa Didi Kempot) membawa pengaruh musik Barat dan menandai dialog antara budaya lokal dan global. Di masa Postmodern (misalnya, Denny Caknan), campursari mengeksplorasi kebebasan ekspresi dan eksperimen artistik sebagai respons terhadap dinamika budaya yang semakin kompleks di era globalisasi.

Bab 4 berjudul “Musik Spiritual (*al-Sama'*) Sebagai Media Penyembuhan Sufi” ditulis oleh Mamluatur Rahmah. Bab ini secara khusus mendiskusikan fungsi *al-Sama'* dalam bentuk *sya'ir* (puisi berbahasa Arab) dan *shalawat* (doa-doa pujiyan kepada Nabi Muhammad Saw), sebagai media penyembuhan Sufi di Indonesia. Dalam bab ini, penulis mengeksplorasi sejauh mana *al-Sama'* telah berperan sebagai alat penyembuhan di kalangan praktisi Sufi di Indonesia. Dengan demikian, *al-Sama'* tidak hanya berfungsi sebagai bentuk seni, tetapi juga sebagai media penyatuan jiwa dan hubungan spiritual dengan Tuhan. Melalui penggunaan *sya'ir* dan *shalawat*, *al-Sama'* dapat berperan sebagai media penyembuhan sufi yang efektif, mampu menciptakan kehadiran Ilahi dan menghubungkan klien dengan dimensi spiritualitas lebih dalam. Tulisan ini mencoba membuka cakrawala baru terkait konteks budaya dan religius Indonesia yang mengadopsi *al-Sama'* sebagai sarana penyembuhan.

Bab 5, ditulis oleh Mohamad Baihaqi, bertajuk “Jamilah: Dinamika Musik Cilokaq Ale-Ale di Tengah Relasi Kuasa Elite Sasak-Lombok.” Bab ini melihat secara biografis tangan dingin Jamilah selaku musisi lokal yang menjadi simbol kehadiran musik cilokaq ale-ale di tengah perkembangan dan dinamika sosio-kultural yang secara langsung ataupun tidak beririsan

dengan pengaruh elite dari kalangan bangsawan-budayawan dan tokoh agama (tuan guru). Secara khusus, tulisan ini ingin mengetahui tentang bagaimana dinamika dan pembaharuan musik tradisi Sasak sejak Jamilah menciptakan ale-ale serta bagaimana respons dan relasi kuasa elite Sasak terhadap kehadiran Jamilah dan musik ale-ale.

Bab 6 berjudul “Kiai, Muslimat, dan Kesenian: Kajian Dakwah Melalui Musik dan *Syi'iran Gheblug*”. Ditulis oleh Samsul Arifin, bab ini memfokuskan pada teknik penyampaian materi-materi fiqih (hukum Islam) melalui “*syi'iran gheblug*” yang dilakukan K.H. Zainal Abidin (1887-1980) dari Pondok Pesantren Al-Faqihiyah Rembang Pasuruan dan pengikutnya dalam perspektif komunikasi konseling. “*Syi'iran gheblug*” atau seni “*blug-gheblug*” adalah syair (puisi berbahasa Arab) yang pelantunannya diiringi dengan suara pukulan bantal dan tepukan tangan. Menurut penulis, dengan “*syi'iran gheblug*” ini, fiqh menjadi perilaku yang hidup (*living fiqh*) di tengah masyarakat.

Bab 7 dengan judul “Ngayogjazz: Festival, Dekonstruksi, dan Persinggungan Budaya” ditulis oleh Resa Setodewo. Tulisan ini merupakan sebuah catatan etnografi mengenai Ngayogjazz, yang telah diselenggarakan sejak tahun 2007 hingga 2023. Dalam prosesnya, menurut penulis. Ngayogjazz tidak berhenti hanya sebagai festival, tetapi juga fenomena budaya. Ada banyak persinggungan budaya yang terjadi pada saat festival berlangsung, ketika berbagai elemen terlibat dalam membangun ekosistem pendukungnya. Termasuk di dalamnya ada komunitas, warga desa, dan juga elemen-elemen lain yang menjadi pendukung penyelenggaraan acara. Menurut penulis, Ngayogjazz menjadi salah satu festival yang mengusung musik jazz di Indonesia dengan format yang berbeda, antara lain digelar di daerah perdesaan di luar kota Yogyakarta dan tidak

pernah memungut biaya masuk. Pula, Ngayogjazz dimaksudkan untuk memasyarakatkan musik jazz dan mendekonstruksi stigma musik jazz yang identik dengan citra eksklusif.

Bab 8 (oleh Yasril Adha) mendiskusikan tentang budaya musik klasik Barat dalam kehidupan tokoh-tokoh pergerakan kemerdekaan asal Minangkabau. Menurut penulis, budaya musik klasik Barat merupakan sesuatu yang melekat pada kehidupan tokoh-tokoh pergerakan politik asal Minangkabau pada sekitar masa-masa kemerdekaan Indonesia yang luput dari perhatian para peneliti sejarah politik maupun sejarah budaya. Menurut penulis, fenomena ini merupakan bagian dari paradoks sejarah yang menarik untuk diamati. Di satu sisi, para tokoh Minang gigih melakukan perlawanan terhadap kekuasaan kolonial tetapi di pihak lain mendukung atau mengadopsi bagian dari kebudayaan mereka, yaitu musik klasik Barat.

Bab 9 membahas tentang kontekstualisasi musik gerejawi di Indonesia khususnya di kalangan gereja Protestan yang ditulis oleh Agastya Rama Listya. Tulisan diawali dengan pembahasan tentang terminologi kontekstualisasi dan inkulturasasi yang awalnya dimulai dari refleksi terhadap praktik pekabaran Injil yang kurang menghargai budaya lokal, lalu berlanjut ke aspek teologis, dan terakhir aspek musical. Mengingat bahwa diskusi tentang kontekstualisasi tidak akan lengkap tanpa membicarakan tentang inkulturasasi, maka penulis juga menyenggung tentang praktik inkulturasasi dalam bidang musik gereja yang dilakukan oleh gereja Katolik. Di bab ini penulis juga menyajikan contoh-contoh kontekstualisasi musik gerejawi yang dilakukan oleh Yayasan Musik Gereja, Sinode Gereja Protestan Maluku, dan Gereja Kristen Protestan Indonesia.

Bab 10, “Berdakwah di Jalur Musik: Jejak Perjalanan Sanggar Ki Ageng Ganjur,” ditulis oleh Ngatawi Al Zastrouw. Bab ini memaparkan jejak-jejak perjalanan dakwah kultural melalui musik yang dilakukan oleh Ki Ageng Ganjur sejak berdiri di

pertengahan tahun 1990an hingga tahun 2023 beserta kisah-ksah dan berbagai peristiwa yang terjadi di dalamnya. Artikel ini lebih merupakan catatan etnografis penulis yang juga salah satu pendiri grup musik ini atas perjalanan dakwah kultural yang dilakukan oleh Ki Ageng Ganjur atau merupakan rekam jejak perjalanan Ki Ageng Ganjur dalam melakukan dakwah kultural melalui musik.

Acknowledgment

Atas publikasi buku ini saya mengucapkan terima kasih pada sejumlah pihak. Pertama, kepada Bakti BCA dan Ibu Hera F Haryn selaku EVP Corporate Communication & Social Responsibility BCA yang telah menjadi mitra Nusantara Institute sejak lembaga ini didirikan tahun 2018. Kedua, kepada co-editor buku ini, Dr. Tedi Kholiduddin yang dengan tekun turut mengedit naskah. Kepada para kontributor (penulis *chapter*) buku (yang kami pilih dari sekitar 60an abstrak yang masuk ke meja redaksi), saya juga turut mengucapkan terima kasih atas kontribusi dan partisipasinya dalam buku bunga rampai ini. Terakhir, ucapan terima kasih saya sampaikan pada eLSA Press sebagai mitra penerbitan Nusantara Institute dan Abdus Salam sebagai perancang sampul dan layouter buku.

Akhirul kalam, semoga buku ini bermanfaat bagi pembaca dan masyarakat luas khususnya untuk menambah wawasan dan khazanah tentang sejarah, perkembangan mutakhir, dan seluk-beluk dunia musik di Indonesia.

Daftar Pustaka

- Adams C (1965) *Sukarno: An Autobiography*. Bobbs-Merrill.
- Epperson G (2024) Music *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/music>
- Heine-Geldern R. (1945) “Prehistoric Research in the Netherlands Indies,” in P. Honig and F. Verdoorn (eds.), *Science and Scientists in the Netherlands Indies* (New York: Board for the Netherlands Indies, Surinam and Curaçao, 1945). Cetak Ulang oleh Southeast Asia Institute (New York), 1945, hlm. 129–167.
- Huron D (2003) Is music an evolutionary adaptation? In: Peretz I and Zatorre D (eds) *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford University Press.
- Mauludy, R and Situngkir, H (2011) “Musical Tradition in Megalithic Site of Indonesian Gunung Padang?” SSRN; SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1112242> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1112242>
- Merker B, Morley I, dan Zuidema W (2015) Five fundamental constraints on theories of the origins of music. *Philosophical Transactions of the Royal Society* 370 (1664). DOI: 10.1098/rstb.2014.0095
- Mithen S (2005) *The Singin Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Orion Publishing Group.
- Morley I (2013) *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archeology, and the Origins of Musicality*. Oxford University Press.
- Muljana S (2006) *Tafsir Sejarah Nagara Kretagama*. LKiS.
- Tim Nasional Penulisan Sejarah Indonesia (2009) *Sejarah Nasional*

- Indonesia: Zaman Prasejarah di Indonesia.* Balai Pustaka.
- Osborne M (2000) *Southeast Asia: An Introductory History.* Allen & Unwin.
- Osborne M (2002) *Exploring Southeast Asia: A Traveler's History of the Region.* Allen & Unwin.
- Pigeaud TGTh. (1962) *Java in the 14th Century.* Springer.
- Ricklefs MC (2008) *A History of Modern Indonesia Since c. 1200.* Stanford: Stanford University Press.
- Savage R (2001) Incidental music. *Oxford Music Online.* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43289>
- Schrieke B (1957) *Ruler and Realm in Early Java.* The Hague and Bandung: W. van Hoeve Ltd.
- Stolba, KM (1995) *The Development of Western Music: A History.* Brown & Benchmark Publishers.
- Wallin N, Merker B, dan Brown S (2000) *The Origins of Music.* MIT Press.
- West, ML (1994) *Ancient Greek music.* Oxford University Press.



Daftar Isi

Daftar Isi ____ xxxiii

Pengantar

Musik dan Musik di Indonesia ____ v
Sumanto Al Qurtuby

Bab 1

Ringkasan Perjalanan Musik Indonesia: Dari Pra-Kolonial sampai Pasca Kolonial ____ 1
Sunarto

Bab 2

Agensi Biduan Dangdut pada Pemilihan Presiden 2024 ____ 33
Michael H. B. Raditya

Bab 3

Transformasi Campursari Tiga Masa: Klasik, Modern, dan Postmodern ____ 73
Sigit Surahman

Bab 4

Musik Spiritual (*al-Sama'*) Sebagai Media Penyembuhan Sufi
____ 107
Mamluatur Rahmah

Bab 5

Jamilah: Dinamika Musik Cilokaq Ale-Ale di Tengah Relasi Kuasa Elite Sasak-Lombo ____ 141

Mohamad Baihaqi

Bab 6

Kiai, Muslimat, dan Kesenian Kajian Dakwah Melalui Musik dan Syi'iran Gheblug ____ 169

Samsul Arifin

Bab 7

Ngayogjazz Festival, Dekonstruksi, dan Persinggungan Budaya ____ 195

Resa Setodewo

Bab 8

Budaya Musik Klasik Barat dalam Kehidupan Tokoh-Tokoh Pergerakan Kemerdekaan Asal Minangkabau ____ 219

Yasril Adha

Bab 9

Kontekstualisasi Musik Gerejawi di Indonesia

Agastya Rama Listya ____ 253

Bab 10

Berdakwah di Jalur Musik Jejak Perjalanan Sanggar Ki Ageng Ganjur ____ 281

Ngatawi Al Zastrouw

Bibliografi ____ 319

Indeks ____ 345

Biografi ____ 353



Bab 1

Ringkasan Perjalanan Musik Indonesia: *Dari Pra-Kolonial sampai Pasca Kolonial*

Sunarto

Pendahuluan

Kultur musik di Indonesia merupakan cerminan dari sebuah representasi percampuran yang beragam dari berbagai repertoar, dimana setiap identitas melampaui batasan geografis negara. Terdapat ratusan dasar etnik dan budaya, yang masing-masing mempunyai pandangan estetika yang unik serta sejarah evolusi musiknya sendiri-sendiri. Meskipun ada perbedaan antar budaya, yang sebagian disebabkan oleh kondisi lingkungan budaya dan fisik, variasi dalam tingkat asimilasi pengaruh asing juga menambah keistimewaan yang khas bagi masing-masing. Kini, Indonesia telah mengembangkan beragam bentuk ekspresi musical yang beraneka ragam dalam tingkatan karakter dan fungsi, termasuk ekspresi tradisional seperti Gamelan Keraton di Jawa (Surakarta dan Yogyakarta).

Dalam perjalanan sejarahnya, kepulauan Indonesia telah mengenal Shamanisme yang berasal dari Asia Utara dan Tengah, Hinduisme, Hinayana dan Mahayana Buddhism, tradisi musik

rakyat Iberian dan tradisi musik negara-negara Islam di Timur-Tengah, dan dengan pengaruh Barat. Di sinilah terjadinya pluralitas, tidak adanya keaslian budaya yang ada di Indonesia, termasuk musiknya. Pluralitas pengaruh dari budaya-budaya tersebut akhirnya membentuk kekayaan dan kebergaman dalam musik tradisional Indonesia.

Kekayaan dan keragaman musik tradisional di Indonesia mencerminkan masing-masing identitas etnis atau regional, yang tiap-tiapnya telah mengembangkan satu atau lebih genre musik. Musik di wilayah ini merupakan cerminan dari perubahan sejarah, berperan sebagai alat utama dalam mengasimilasikan budaya eksternal ke dalam arus tradisi yang ada. Melalui pengambilan peran baru dan fungsi yang diperbaharui, bentuk ekspresi budaya ini terus mempertahankan vitalitasnya, membentuk kerangka untuk kelangsungan kebudayaan dalam masyarakat yang dinamis. Proses peminjaman, adaptasi, dan transmisi unsur budaya antar kelompok berkontribusi besar terhadap evolusi musik Indonesia, menghasilkan variasi musik yang kaya dan unik.

Di lain pihak, pluralitas musik Indonesia dapat juga dianggap sebagai koleksi dari varian-varian budaya. Kesamaan di dalam unsur-unsur budaya musik tradisional dan juga peralatan serta proses umum musik membuat titik utama untuk satu hubungan yang usianya sangat tua. Salah satu bukti paling tua dari sifat musik yang sama, yang menunjuk pada asalnya dari Siberia, adanya unsur Shamanisme dalam pertunjukan musik di Indonesia. Penyebarannya telah terjadi antara 2000 tahun Sebelum Masehi dan tahun 200 Masehi. Kemiripan-kemiripan lain pada inventaris instrumen dan pertalian umum pada gaya pertunjukan, bertindak sebagai bukti hidup akar-akar invarian dan era dinamika silang budaya pada zaman Pra-Kolonial.

Atas dasar kontak dengan beberapa budaya asing tersebut, sejarah musik Indonesia dapat dibagi menjadi tiga periode sejarah yang agak tumpang tindih: 1) Pra-Kolonial (kontak

dengan Shamanisme [kurang 3000 SM]; kontak dengan Hinduisme/Buddhisme (abad ke-14), kontak dengan Islam [abad ke-15 dan seterusnya]); 2) Era Kolonial (kontak dengan budaya Barat [Abad ke-16 dan seterusnya], Jepang); dan 3) Pasca Kolonial (Pasca Kemerdekaan Indonesia).

Perjalanan musik Indonesia mencerminkan warisan musical yang penuh keunikan, yaitu terjadinya resepsi antar budaya tanpa kekerasan ideologis. Resepsi tersebut menumbuhkan budaya musik Indonesia yang beragam dalam segala musicalitasnya. Budaya musik Indonesia mencerminkan warisan musical yang merupakan produk bukan hanya interaksi antara kekuatan budaya asli dan asing, tapi juga kontak antar kelompok etnis yang ada di Indonesia. Keragaman inilah yang menjadi ciri khas musik Indonesia.

Era Pra-Kolonial

Perlu disadari bahwa informasi dari literer tentang musik di era Pra-Kolonial ini sangat minim sekali. Kalaupun ada, itu bersumber dari beberapa temuan arkeologi¹ dan catatan perjalanan orang-orang luar Indonesia. Sumber-sumber yang tersedia hanya memungkinkan kesimpulan sementara tentang kehidupan musik di zaman pra-sejarah, termasuk migrasi kuno.

1. Shamanisme

Fokus unsur musik di Indonesia adalah budaya religius dan praktek agama. Sebelum lahirnya Hinduisme dan Buddhisme,

1. Sumber-sumber arkeologi menunjukkan bahwa benda-benda perunggu dan besi tersebar luas didistribusikan secara luas di Asia Tenggara dari tahun 500 hingga 400 SM, mungkin ditransplantasikan ke Indonesia dari Dong Son di Lembah Sungai Merah di Vietnam utara dari sekitar 700 hingga 100 SM. Hal ini mengindikasikan sebuah budaya penggerakan logam yang canggih dan kontak budaya yang meluas pada masa itu (Soekmono, 2015).

otoritas pemujaan agama adalah Shamanisme. Dunia metafisik dihuni oleh dewa-dewa dari berbagai kewenangan dan kekuatan dan oleh jiwa-jiwa nenek moyang yang telah meninggal yang dicapai dengan kefanaan hidup melalui doa-doa dan ritual-ritual yang dijalankan oleh Shaman (dukun) (Forth, 2004). Bertindak sebagai pengantara antara dunia fisik dan dunia spiritual, Shaman mencapai keadaan kerasukan di dalam sebagian besar melalui alat-alat musik (Rouget, 1985).

Suara-suara gong, gendang, kerasukan, dan khususnya irama-irama yang ditentukan seperti dalam *Jathilan* dari Jawa memiliki kekuatan untuk menjembatani dunia nyata dan dunia roh-roh, serta mentransformasikan tatanan hal-hal di alam semesta ini. Nyanyian nyaring lagi merdu dengandiringi gong-gong berukuran sangat besar yang dipercaya telah mendahului perkembangan gong-gong lebih kecil yang *knobbed*, terutama digunakan di dalam ritual-ritual yang dipimpin oleh Shaman (Finch, 2004; Avorgbedor, 2004). Gamelan *Munggang* yang masih tetap digunakan dalam upacara-upacara formal di Indonesia, dianggap bukan hanya memiliki nilai suci tetapi juga karena otoritas kekuatannya yang tidak biasa, yang dalam tradisi kuno sebagai bahasa penghubung langit dan Bumi (Sedillot, 1959).

Sebelum kedatangan tradisi agama India sebagai entitas multikultural yang terdiri dari Indonesia Barat Daya, yang meliputi: kepulauan Sumatra Selatan, Jawa, Madura, Bali, dan Lombok (Sunarto, 2022), kepulauan ini telah menerima Shamanisme² sebagai agama kuno, yang dibawa oleh para migran Indonesia-Melayu Mongoloid, dan Asiatik Mongoloid

2. Shamanisme yang berasal dari Siberia (Voigt, 1977) adalah budaya agama pertama tradisi Mongoloid yang dibawa ke Indonesia, khususnya separuh kepulauan barat dari China Selatan dan dari Asia Tengah sejak kira-kira 3000 tahun Sebelum Masehi. "Shamanisme dalam pengertian keras adalah fenomena religius sangat menonjol di Siberia dan Asia Tengah", yang juga menjadi budaya kuno masyarakat Indonesia zaman pra-India; suatu budaya, yang eksis lebih dari 2000 tahun, yang telah dihubungkan dengan praktik pemujaan pada leluhur dengan musik ritual Shamanis (Eliade, 1974).

dari Asia daratan (Eliade, 1989).

Selama periode pra-India, wilayah Indonesia Barat Daya terpengaruh oleh dua tradisi kebudayaan kuno dari Asia, yaitu: 1) Tradisi dari Asia Tengah yang mencakup seni musik, tari, dan drama yang terdapat di Birma dan Asia Tenggara, sering diidentifikasi dengan tradisi musik dan seni pertunjukan kuno Melayu; dan 2) Tradisi dari Asia Timur yang, dari sudut pandang antropologis, menandai kehadiran seni musik dan pertunjukan sebagai bagian dari warisan budayanya (Sunarto, 2022).

Kedua tradisi tersebut memiliki sifat dasar yang sama, yaitu: 1) ditandai adanya musik Pentatonik; dan 2) Instrumental Perkusii (Tradisi musik kuno Indonesia-Melayu memiliki karakteristik yang diwujudkan dalam bentuk tradisi instrument pukul, yaitu Gong perunggu besar atau pada masa pra-India dikenal semacam Bonang perunggu, *Kyi-Wang* dari Birma sebagai kelanjutan dari *Pat-Waing*, yang sudah punah, yang sekarang dikenal sebagai alat musik pukul (*drum*) bernada tunggal, Kendang di Pasuruhan (Kunst, 1973), dan Gong berukuran sedang).³

Sejak zaman kerajaan China, yang dimulai kira-kira 1766

3. Di antara berbagai jenis alat musik, gong perunggu memiliki peran penting dalam musik Indonesia. Memang, kata “gong” mungkin berasal dari bahasa Jawa. Namun, kurangnya bukti telah mengaburkan asal-usul Gong perunggu. Telah diketahui dengan baik bahwa Gong Perunggu merupakan instrumen paling awal di Asia Tenggara, yang berasal dari budaya Dong-son di Vietnam jauh sebelum era Kristen. Ketika tiba di kepulauan Indonesia, fungsi musiknya berkurang, dan berubah menjadi objek ritual. Bukti awal dari gong dengan berbagai ukuran dapat ditemukan dalam gambar di dinding kuil Jawa Timur abad ke-14. Dalam beberapa literatur Jawa kuno, gong sering disebut-sebut sebagai bagian dari ansambel kecil. Beberapa literatur yang berasal dari abad ke-12 sampai ke-16 — seperti: *Bharatayuda*, *Wretasancaya*, dan *Wangbang Widyea* — menyebutkan gong kecil dalam ansambel untuk mengiringi Wayang Golek (Keeler, 1987). Instrumen lain dalam ansambel ini termasuk instrumen perkusi (*salunding metallophones* dan *kemanak, idiophones* perunggu) dan seruling. Seperti ansambel yang terdengar lembut, sering kali dengan bernyanyi dan kadang-kadang dengan instrumen senar, dianggap sebagai ansambel ‘dalam ruangan’, sementara ansambel prosesi keras yang terdiri dari gong dan instrumen perkusi lainnya (kadang dengan instrumen angin) dianggap sebagai ansambel “luar ruangan” (Becker, 1980).

tahun Sebelum Masehi dengan dinasti Shang jauh lebih tua dari kerajaan di kepulauan Indonesia yang diwakili oleh kerajaan Kalinga di Jawa Tengah pada abad ke-5 Masehi, kepulauan ini pastilah steril dari pengaruh peradaban kuno Asia daratan. Tradisi musik kuno Asiatik⁴ mungkin termasuk jenis musik ritual Cina sebagai musik yang berkaitan dengan warna nada atau saling mempengaruhi kualitas nada yang mungkin dijumpai dalam musik Bali (Malm, 1967).

Dalam era Pra-India ini juga muncul *Moko* atau *Nekara* (*ketel dram*)⁵ berbahan dasar perunggu, palu-gendang perunggu prasejarah, yang dianggap sebagai “instrument sakral”. Aura sakral tersebut, seperti kepercayaan “mendatangkan hujan”, karena adanya ukiran katak pada permukaan instrumen itu (walaupun hal ini masih dalam hipotesis belaka). Pada masa Pra-India ini Nekara lebih berperan untuk kepentingan pada praktik pemujaan arwah leluhur dan upacara ritus kematian di Indonesia Barat Daya.

Disamping perubahan sosial, politik dan ekonomi dramatis yang telah terjadi di wilayah indonesia awal abad-abad millenium pertama, praktik musik berbasis Shamanisme tetap ditanamkan ke dalam budaya-budaya masyarakat pedesaan sampai hari ini yang hidup di dataran tinggi dan wilayah-wilayah lain yang secara fisik terpencil dari pusat-pusat kota.⁶

4. Tradisi musik kuno Asiatik ditandai oleh tradisi non-instrumen pukul yang dibunyikan dengan mulut (ditiup) sebagaimana di Cina dikenal sebagai “sheng”, yang dianggap sebagai kunci untuk memahami perubahan sistem Pentatonik Cina, siter (alat musik petik), instrumen gesek, dan drum yang berlubang (bercelah).

5. Penemuan-penemuan arkeologis *Nekara*, yang berasal dari 500 SM. Gong-gong yang paling awal mungkin dibuat pada dua abad pertama Sebelum Masehi, awalnya mungkin di Jawa, kemudian menyebar ke berbagai daerah wilayah (Kunst, 1968; Soekmono, 2015).

6. Sangat dimungkinkan, pada zaman Pra-India di Jawa Tengah, Plateau Dieng dan puncak Watukarung di Bali Tengah merupakan tempat-tempat kuno upacara suci pemujaan oleh nene moyang dengan sejumlah catatan nene moyang. Hal ini kemudian berubah ke dalam candi Hindu kuno di Jawa Tengah dan Pelinggih di Bali

Pada saat bersamaan, unsur-unsur Shamanisme masih tetap menjadi bagian dari repertoar yang telah memberikan pengaruh dalam bentuk dan substansi kepada: Buddhisme, Hinduisme, Islam, dan Kristen.

2. Era Hindu-Buddha

Perdagangan telah lama menjadi wahana bagi orang Indonesia untuk memiliki kontak di antara mereka dan dengan orang-orang dari daerah sekitar. Kontak dengan budaya India merupakan ciri utama dari periode ini, yang mengakibatkan Hinduisasi banyak pulau di Indonesia dan munculnya sejumlah kerajaan Hindu Indonesia setelah abad ke-5. Misalnya, kerajaan Sriwijaya abad ke-7 di Sumatera, selain menjadi pusat politik dan perdagangan penting di Indonesia, juga dikenal sebagai pusat Buddhisme.

Dengan tidak adanya bukti, diasumsikan bahwa beberapa bentuk musik Buddhis dipraktekkan di sana. Banyak bukti bergambar musik di dinding candi (misalnya di candi Borobudur)⁷ yang memberikan gambaran sekilas tentang kehidupan bermasyarakat kerajaan Mataram kuno di Jawa Tengah. Namun, tidak adanya bukti kolaboratif yang menyimpulkan pasti tentang musik yang benar-benar dipraktekkan di sana.

Sebagai pusat kekuasaan pindah ke Jawa Timur (abad ke-10-15), lebih banyak terungkap tentang dampak budaya India terhadap agama dan sastra Jawa, termasuk penciptaan *Puisi Kakawinsung*, bentuk puisi India yang terlokalisasi. Terlepas dari kekuatan Hinduisasi Indonesia, bagaimanapun, jejak musik India dalam tradisi musik Indonesia terbatas. Sebaliknya, periode ini

sebagai tempat untuk pertapa diri dalam rangka mengundang dewa-dewa, seperti dalam *Odalan* atau festival-festival candi di Bali (Shin, 1990).

7. Bukti arkeologis, ikonografis, dan epistoler dari kekayaan logam, kayu, dan bambu, termasuk berbagai jenis suling, gendang kecapi, gambang, dan gambang, digambarkan dalam relief batu pada stupa Buddha stupa Barabudur yang dibangun oleh Buddha Sailendra di Jawa Tengah pada abad ke-8 hingga ke-9 Masehi.

ditandai oleh perkembangan musik dengan karakteristik khas Indonesia dan khas.

Pengaruh sangat luar peradaban China dan India terkristalisasi pada ditegakkannya Buddhisme dan Hinduisme pada budaya-budaya Asia Tenggara. Simbol-simbol konkret tradisi-tradisi agama sangat menonjol ini dapat ditemukan di candi-candi di Indonesia, seperti candi Borobudur⁸ dan Prambanan,⁹ yang tempat suciannya tidak hanya mengidentifikasi dewa-dewa utama mereka, tetapi juga berhubungan dengan relief-relief yang diukir secara sangat halus dan teliti dengan beberapa segi ajaran agama mereka.

Simbol-simbol ini bertindak sebagai saksi hidup untuk integrasi kepercayaan-kepercayaan agama, mitologi, dan kehidupan nyata, yang direalisasikan melalui asimilasi-silang ciri-ciri antara praktek artistik dengan praktek agama-agama yang ada dan pengaruh-pengaruh budaya sangat baru dari luar agama. Kompleks candi Prambanan, yang popular dikenal di dalam legenda *Roro Jonggrang* seperti telah dibangun dalam semalam, berisikan struktur-struktur utama sebagai penghormatan terhadap *Trinitas* dewa-dewa Hindu: Siwa, Wisnu, dan Brahma. Pada saat bersamaan, candi-candi ini memperlihatkan cerita kepahlawanan besar *Ramayana* yang dipahatkan pada relief candi.

Postur dominan *Ramayana* dan *Mahabharata* di dalam repertoar-repertoar artistik penduduk ASEAN selanjutnya mengabaikan ikatan-ikatan sejarah-budaya yang berasal dari

8. Ide pemerintahan religius telah menjadi universal untuk tradisi agama Asia kuno. Hinduisme dan Buddhisme yang mungkin telah menghasilkan pilihan tempat di candi Borobudur yang berada di Jawa Tengah.

9. Bukti arkeologi tentang keberadaan tradisi musik juga ditemukan pada abad ke-10, di kompleks candi *Rara Jonggrang* di Prambanan. Di relief candi Prambanan ditemukan sebuah kendang berbentuk kerucut terpotong dan kecapi berdawai tiga ditemukan, dan di Candhi Sari ditemukan kecapi batangan dan berbagai instrumen yang serupa dan berbeda.

sumber yang sama, yaitu peradaban Hindu-India. Seni-seni pertunjukan Indonesia, telah menyerap dan mengadopsi cerita kepahlawanan *Ramayana* di dalam drama-tari mereka dan juga Wayang Kulit. Penyebaran tradisi *Ramayana* tidak hanya menciptakan hubungan di dalam repertoar artistik di wilayah ini, tetapi juga mengembangkan identitas berbeda untuk cerita kepahlawanan ini melalui interpretasi aspek moral dan filosofis cerita yang terlokalisasi, rekarakterisasi personal dramatis, dan rekondisi gaya dan teknik pertunjukan. Penggunaan Gamelan Jawa dan juga adopsi nada-nada serta gaya nyanyian lokal (*tembang*) telah memberi dimensi-dimensi artistik berbeda (Arps, 1992).

Dominasi politik kerajaan Sriwijaya dan kemudian Majapahit membawa komunitas-komunitas berbeda di wilayah yang mengadakan kontak dekat satu dengan yang lain, apakah ada di dalam kesetiaan langsung ke pusat kekuasaan atau tidak. Perkembangan instrument-instrumen musik dari utara, seperti gong-gong besar¹⁰ dan juga berbagai macam tipe seruling, sitar dan kecapi, terjadi sebelum kebangkitan dua kerajaan besar ini. Namun demikian, penyebarannya yang luas umumnya dipercaya telah berlangsung selama naik tahtanya beberapa raja. Apa yang disebut bunyi gong merembes ke budaya-budaya musik tradisional praktisnya di beberapa candi di Jawa dan Bali. Gong-gong lebih besar dengan pinggiran dalam, biasanya tergantung pada kerangka-kerangka kayu, berfungsi sebagai instrumen ‘pengakhir’.

Sejumlah sumber menunjukkan bahwa antara abad ke-1 dan 10, banyak wilayah di Asia Tenggara mengalami kontak komersial, artistik, arsitektur, dan agama, dengan India dan Cina, yang secara substansial mempengaruhi seni musik. Sumber-sumber Tiongkok dengan jelas merujuk pada hubungan perdagangan yang mapan antara Tiongkok selatan, beberapa

10. Tradisi musik kuno Indonesia-Melayu memiliki karakteristik yang diwujudkan dalam bentuk tradisi instrumen pukul, yaitu gong besar dari perunggu.

bagian Asia Tenggara, India, dan Laut Merah; dan menyebutkan bahwa misi-misi upeti sering dikirim dari wilayah tersebut ke Cina, bahkan dari Jawa yang jauh. Di Vietnam, sumber-sumber Tiongkok melaporkan bahwa sebuah kerajaan-kerajaan didirikan, termasuk Langkasuka, dekat Patani di Thailand-Malaya, sekitar tahun 100 Masehi. Sebuah kerajaan Buddha yang dikenal sebagai Funan, di mana penduduk setempat memeluk agama Hindu, didirikan pada abad ketiga dan ditaklukkan oleh seorang pangeran Khmer dari Kamboja pada abad ke-6. Agama Hindu Hinayana atau Buddha Theravada adalah ditumpangkan pada sistem animisme lokal tentang alam dan pemujaan roh leluhur, dengan dewa-dewa pribumi yang muncul di samping dewa-dewa Hindu dan Buddha (Sunarto, 2023).

Sejak abad ke-5, para diplomat dan peziarah Tiongkok menggambarkan adanya sistem pengadilan di mana para pendeta Brahmana India memimpin. Orang-orang India, yang terdiri dari: pedagang, pendeta, dan seniman, telah membawa bentuk-bentuk agama Hindu dan Buddha ke sebagian besar wilayah tersebut, bersama dengan ritual-ritual terkait, liturgi lagu-lagu, musik instrumental, dan tarian. Dai hal tersebut masyarakat setempat menyerap dan mengubahnya dan mentransformasikannya ke dalam lingkungan baru mereka. Di banyak bagian daratan daratan dan kepulauan Asia Tenggara, beragam musik, tarian, dan bentuk teater yang berkembang dari ide-ide Hindu dan Buddha dan episode-episode dari epos besar India, *Ramayana* dan *Mahabharata*.

Jaap Kunst, dalam bukunya *Hindu-Javanese Musical Instruments* (1968) mengatakan, bahwa asal-usul India dari sebagian besar sumber arkeologi, ikonografi, dan sumber-sumber epistoler. Setelah Kunst, hal serupa juga dibahas, oleh: Varsanyi (2000), yang menyatakan bukti-bukti tentang kekayaan budaya musik Hindu dan Buddha di beberapa wilayah di Indonesia dari sekitar 700 SM hingga 1600 M; van Leur (1955), dengan fokus pada kajian sejarah dan organologi studi tentang gong-gong besar di

Indonesia dan mengadopsi pendekatan sejarah yang serupa.¹¹

Pengaruh India dalam kerajaan-kerajaan Hindu dan Buddha di daratan dan pulau-pulau terlihat jelas dalam bukti arkeologi, ikonografi dan bukti-bukti epigrafi yang mereka tinggalkan. Bukti-bukti tersebut, antara lain: Kerajaan Tarumanegara di Jawa Barat dari sekitar abad ke-4 Masehi; Sriwijaya (abad ke-7 hingga abad ke-14 Masehi), yang awalnya terletak di dekat Palembang, Sumatra; Pagan (sekarang Bagan) di Burma (dari tahun 849 M); dan Majapahit di Jawa Timur (abad ke-13 hingga abad ke-16 M).

Catatan Cina, Arab, dan Melayu Kuno dan bukti-bukti ikonografis menunjukkan bahwa Tantra Saivite dan Tantra Mahayana-Buddha berpusat di Malayu, Sriwijaya, dan Padang Lawas, dan kemudian Jambi, Muara Takus, dan Pagaruyung di Sumatra, di mana mereka membangun kompleks candi mulai dari yang monumental hingga kuil kecil.¹²

Bukti arkeologis dan ikonografis dari kekayaan logam, kayu, dan bambu, termasuk berbagai jenis suling, gendang kecapi, dan gambang, digambarkan dalam relief batu pada stupa Buddha di Barabudur, yang dibangun oleh Buddha Syailendra di Jawa Tengah pada abad ke-8 hingga 9 Masehi; Penggambaran serupa juga ditemukan pada abad ke-10 Kompleks candi Lara Jonggrang di Prambanan dan kompleks candi di Kamboja kompleks candi-candi besar di Angkor dari abad ke-9 sampai 13. Tantra masuk ke Jawa sebagai sebuah elemen yang terintegrasi dengan Saivism (pemujaan terhadap Siwa dalam agama Hindu) dan agama Buddha. Pada abad pertengahan Jawa, para pendeta Saivism dan biksu Buddha mengajarkan Kitab Suci dan memimpin ritual

11. Dari laporan-laporan tersebut, bagaimanapun juga, menegaskan bahwa para penulis era kolonial terlalu membesar-besarkan tingkat pengaruh asing dibandingkan dengan kejeniusan pribumi pada era dan era-era selanjutnya.

12. Beberapa sumber untuk menunjukkan bahwa praktik-praktik Tantra-Buddha dan Tantra-Hindu dan ide-ide religius-seni menyatu pada abad ke-14 di Jawa dan bertahan sampai sekarang, bertahan hingga hari ini (Becker, 1993).

di kuil-kuil, wihara, dan pertapaan independen (Kunst, 1949).

Masalahnya bagi para sejarawan adalah bahwa sumber-sumber tersebut tidak dapat menjelaskan bagaimana perpaduan yang khas antara agama Hindu dan Buddha di Asia Tenggara pada Abad Pertengahan. Komunitas-komunitas keagamaan dan estetika Tantra mereka hampir pasti merupakan mata air bagi pandangan dunia yang kemudian merasuk ke dalam musik dan tari di istana-istana Jawa Tengah. Relief sebagian besar instrumen di Barabudur dapat dibilang berasal dari pribumi, meskipun ada pandangan di era kolonial bahwa mereka adalah transplantasi dari India. Instrumen musik itu termasuk: Kendang berbentuk pinggang, gong, kecapi dua senar, kecapi, seruling melintang, organ mulut, pipa buluh, terompet kerang, sebuah gong kecil (*kethuk*), sebuah metalofon dengan *tuts* (tidak jauh berbeda gambang, lonceng, genta, dan simbal besar dan kecil).

Di Prambanan ditemukan sebuah kendang berbentuk kerucut terpotong dan kecapi berdawai tiga ditemukan, dan di Candi Sari ditemukan kecapi batangan dan berbagai instrumen yang serupa dan berbeda, serta postur tarian, muncul di mural-mural Angkor di Kamboja. Relief seorang penabuh genderang pria dan penari wanita dipahat dalam mural di sebuah kuil *Wajrayanistik* di Portibi, Sumatra Utara. Bukti-bukti arkeologis dari instrumen termasuk lonceng, lonceng kluster, dan lonceng batu, sementara ukiran telah telah ditemukan pada organ mulut, drum, dan genta pada beberapa drum perunggu (Kunst, 1968).

Sebuah terjemahan *Nagarakrtagama* oleh Pigeaud (1962) beranotasi dari epik Jawa abad ke-14, juga menarik perhatian pada banyak instrumen dan ansambel kecil yang mirip Gamelan yang digunakan di kerajaan Hindu Jawa Timur, Majapahit. Penyebaran praktik-praktik artistik India melahirkan seniman-seniman di seluruh Asia Tenggara menciptakan adaptasi musik, tarian, dan teater lokal dari epos Hindu *Ramayana* dan *Mahabharata* serta kisah-kisah Buddha. Namun, para sejarawan masih belum dapat memastikan apakah dan sejauh mana bukti

kolektif dari seni pertunjukan lokal awal terutama mewakili kehidupan artistik lokal atau model India.

Di pulau Bali, pengaruh Hindu India secara langsung dimulai pada abad ke-8 atau lebih awal, sementara kontak Bali dengan Jawa Hindu-Buddha dimulai pada abad ke-9. Pada abad ke-14 hingga 15, orang Hindu-Jawa Hindu-Jawa, para pendeta, bangsawan, dan seniman, mlarikan diri dari kerajaan Majapahit di Jawa Timur ke Bali, di mana budaya Hindu dan Buddha terus berkembang, dengan legalitas menetapkan standar untuk ritual,¹³ Gamelan,¹⁴ tarian, dan teater.

3. Era Islam

Islam memperkenalkan ke Asia Tenggara serangkaian bentuk seni sakral, yang berkisar dari seni membaca Al-Qur'an hingga nyanyian ritualistik dengan gaya vokal melismatik yang terpengaruh kuat oleh musik Timur Tengah. Para pendatang dari Timur Tengah membawa serta alat-alat musik tradisional mereka seperti rebab, yang diyakini berasal dari Persia, dan sarunai, yang kini menjadi instrumen utama dalam ansambel Gamelan Jawa Timur. Dalam konteks yang sama, instrumen rabana, sebuah set gendang kerangka, juga digunakan untuk mengiringi nyanyian ritual. Di Sumatra Barat, alat musik gambus, yang merupakan kecapi berbentuk buah pir, sering digunakan bersama gendang berkepala ganda dan nampang

13. Gunung Batukaru di Bali Tengah pada masa pra-Indik (kemungkinan besar) sebagai lokasi sakral yang ditandai adanya candi-candi pemujaan nenek moyang. Di Gunung Batukaru ini sebagai tempat pemujaan dan sebagai tempat kelahiran yang representatif bagi munculnya tarian drama sebagai latar belakang nenek moyangnya yang diiringi dengan musik ritual, seperti; gong, gendang (*drum*), dan (instrument yang berbunyi gemerincing (*berderek*) yang kemudian diganti dengan instrument gesek atau ceng-ceng dalam tradisi musik di Bali.

14. Para seniman di Bali rupanya menyerap Hindu dan Buddha dari Jawa melalui para imigran dari Majapahit dan terus mengembangkan gaya Gamelan, tari, dan teater mereka sendiri, berdasarkan legenda Bali dan adaptasi Bali dari epos suci Hindu, *Ramayana*.

kuningan dalam pertunjukan musical (Kartomi, 1986).

Pada abad ke-15, pendirian kerajaan pelabuhan Islam di Malaka memberikan pengaruh kuat kepada Sumatra dan pulau-pulau sekitarnya di bawah dominasi penguasa Melayu. Akibatnya, tarian dan musik Melayu mulai beradaptasi di Sumatera. Pengaruh budaya Melayu tidak hanya terasa di wilayah yang secara langsung dikuasai oleh penguasa Melayu, seperti pantai timur Sumatera (kecuali Aceh dan Lampung), kepulauan Riau, pantai barat Borneo, dan permukiman utama di Kalimantan Barat di sepanjang alur sungai ke pedalaman dari pantai, tetapi juga di sebagian besar wilayah negara lain, di mana unsur-unsur budaya Melayu diterapkan oleh penguasa lokal yang bukan Melayu.

Dalam seni pertunjukan, beberapa ciri khas budaya Melayu dapat dikenali. Ini termasuk penggunaan ansambel kecil dengan biola sebagai pemimpin melodi, yang biasanya bergantian dalam mendukung vokalis atau memimpin dalam keheningan vokalis; penggunaan sebuah bentuk ayat bernama pantun yang dinyanyikan dalam bahasa Melayu, sering oleh dua penyanyi secara bergantian; serta keberadaan penari penyanyi wanita yang dikenal sebagai Ronggeng. Aspek penting lainnya adalah kehadiran teater berbahasa Melayu yang mengadopsi konvensi teater bangsawan Malaysia untuk menyajikan kisah-kisah lokal dan klasik Melayu, dengan ansambel yang terdiri dari biola.

Contoh dari bentuk teater ini, adalah: Bangsawan di Riau, Mendu dan Langlang Buana di Natuna, Dermuluk di Sumatera Selatan, dan Mamanda di Kalimantan Selatan dan Timur. Unsur lain yang kompleks adalah genre devosional dan hiburan Islam, seperti gambus atau zapin, dan hubungan komplementer antara dua pemain pada instrumen yang sama atau instrumen identik, dimana salah satu bermain dengan sederhana dan yang lainnya bermain dengan bentuk yang lebih kompleks. Hubungan ini tidak mencerminkan stratifikasi, karena dalam musik Melayu, bagian “dasar” dan elaborasi dimainkan dalam register yang

sama, dan kedua bagian tersebut mungkin bergerak dengan kecepatan yang sama (Kartomi, 1986).

Diperkirakan bahwa teater bahasa Melayu komersial mulai berkembang di Semenanjung Melayu dan menyebar ke Jawa pada tahun 1890-an, yang meliputi kota-kota seperti Surabaya dan Batavia (sekarang Jakarta). Dikenal dengan berbagai nama seperti stambul, komedi stambul, bangsawan, dan opera, jenis teater ini memiliki karakteristik eklektik dalam narasi dan musiknya, mengambil elemen dari sumber-sumber Belanda, Timur Tengah, Cina, Melayu, dan lokal Indonesia, khususnya Batavia. Musik dalam teater ini biasanya dipersembahkan oleh ansambel kecil yang awalnya meliputi instrumen seperti rebab dan biola, dengan laporan lain menyebutkan kehadiran biola, seruling, dan gitar. Sepanjang awal abad ke-20, orkestra ini mungkin telah berkembang untuk mencakup instrumen-instrumen Eropa seperti piano, namun tidak memasukkan instrumen Gamelan atau instrumen lokal lainnya (Weintraub, 2014).

Islam, melalui ekspresi estetiknya dalam seni dan aktivitas sosial, membentuk lingkungan budaya yang baru di Indonesia. Dalam konteks yang lebih luas, interaksi antara negara dan musik dalam konteks Islam di Asia Tenggara menghasilkan tiga fenomena utama: 1) Pengenalan bentuk-bentuk baru dalam praktik artistik; 2) Pengembangan toleransi terhadap bentuk ekspresi yang telah ada sebelumnya yang terkait dengan doktrin agama lain; dan 3) Integrasi bentuk seni yang telah ada ke dalam acara-acara yang berhubungan dengan Islam, yang memudarkan perbedaan antara praktik Islam dan non-Islam.

Toleransi seperti ini juga meluas ke dalam asimilasi tradisi pra-Islam dalam ritual-ritual yang diakui oleh Islam. Selain itu, bentuk sinkretisme lain terlihat dalam penggunaan nyanyian, contohnya adalah Gamelan Sakati¹⁵ di Jawa, yang awalnya

15. Kesenian istana Jawa menafsirkan kembali genre-genre pra-Muslim dan

digunakan dalam ritual Shaman dan upacara keraton, namun kini secara eksklusif digunakan untuk menyanyikan Sholawat pada peringatan kelahiran Nabi Muhammad SAW (*Maulid*). Kehadiran Islam di Asia Tenggara dapat dilihat sebagai proses penyatuhan budaya regional melalui pemahaman bersama dalam penggunaan bahasa Arab-Melayu dan pandangan yang serupa tentang interaksi antara doktrin agama dan praktik tradisional (Rasmussen, 2005; Ricklefs, 2006).

Beberapa sumber menunjukkan bahwa praktik-praktik Tantra-Buddha dan Tantra-Hindu dan ide-ide religius-seni menyatu pada abad ke-14 di Jawa dan bertahan sampai sekarang, bertahan hingga hari ini. Bentuk Islam yang pluralistik dan toleran yang mereka terima menggabungkan aspek-aspek shamanisme, Tantra, dan Savaite-Buddha, dengan elemen-elemen Sufi baru dalam ritual dan seni pertunjukan mereka. Para guru yang menjadi Muslim secara bertahap menggantikan guru-guru Tantra di istana-istana (Becker, 1993). Karena sebagian besar berorientasi pada sufi, jenis kebatinan mereka tidak jauh berbeda dengan para pendahulu Tantra. Tantra, meskipun bentuk pemujaan dan gagasan mereka tentang Tuhan berbeda. Kesenian istana Jawa menafsirkan kembali genre-genre pra-Muslim dan memasukkannya ke dalam Islam Jawa (misalnya, *Gamelan Sekati* dan *Wayang Menak*). Kerajaan-kerajaan Muslim pertama di Asia Tenggara di Pasai dan Peurulak di Aceh sekarang, berasal dari akhir abad ke-13.

Legenda mengatakan bahwa para sufi, yang terikat dengan yang sudah ada, mengislamkan penduduk pedesaan di: Malaya, Filipina selatan Filipina, Jawa, Aceh, Sumatra Barat, dan sekitarnya. Dengan demikian, para Wali Sanga (sembilan orang suci Muslim) diyakini telah menyebarkan Islam ke seluruh Jawa melalui seniman Wayang kulit keliling dan rombongan musisi mereka yang dapat menarik banyak penonton untuk

memasukkannya ke dalam Islam Jawa (misalnya, *Gamelan Sekati* dan *Wayang Menak*).

mendengarkan khotbah dan cerita mereka dan diajari bagaimana cara bersembahyang. Beragam lagu-lagu renungan Muslim yang kaya, dengan tarian atau gerakan berdasarkan mistisisme sufi dan bentuk-bentuk sekuler yang terkait, tersebar di seluruh Asia Tenggara dan Malaya (Pocholczk, 1986). Salah satu bentuknya adalah vokal solo dan kelompok Kompang dengan iringan gendang, yang tumbuh subur di Malaysia dan beberapa wilayah di Sumatra hingga hari ini.

Meskipun ada konversi agama Islam, tradisi Hindu dan Buddha, Gamelan, tembang, tarian, dan teater, terus berkembang di desa-desa dan istana-istana kerajaan, memberikan perlindungan khusus dan mengembangkan gaya dan (Indonesia, halus) dalam gaya dan perbendaharaan (Sumarsam, 2013).

Era Kolonial

1. Bangsa Barat

Kedatangan bangsa-bangsa Barat memberikan pengaruh signifikan pada aspek politik, sosial, dan ekonomi di Indonesia. Pada saat Eropa mencari sumber rempah-rempah untuk dieksport ke pasar mereka, Islam menjadi seruan bagi rakyat Indonesia di tengah kedatangan penjelajah dan penjajah Eropa. Selama abad ke-16, Portugis berhasil menguasai beberapa pelabuhan dan pulau meskipun menghadapi perlawanan. Kemudian, pada abad ke-17, Belanda berhasil menggantikan Portugis dan memulai kolonisasi di Nusantara melalui penaklukan militer.

Pada akhir abad ke-18, sebagian besar pulau Jawa berada di bawah pengaruh langsung atau tidak langsung dari Belanda. Pada awal abad ke-20, kolonisasi Nusantara oleh Belanda telah lengkap, meskipun ada beberapa daerah terpencil yang terus melawan dan tidak sepenuhnya ditaklukkan selama

beberapa tahun (Taylor, 2009). Era penjajahan ini juga memicu berkembangnya sastra, baik puisi maupun prosa, yang dihasilkan oleh penulis-penulis berbakat maupun amatir.

Setelah kekalahan Portugis oleh Belanda di Malaka tahun 1641, kolonialisme Belanda malang melintang di kepulauan. Tidak adanya demokrasi dan keadaan modern terorientasi Barat mengakibatkan: 1) ketidakseragaman dalam memperlakukan musik pada umumnya; dan 2) gagasan yang berlaku bahwa musik merupakan alat kenikmatan, atau sebagai *outlet cathartic*, khususnya antar anak-anak muda.

Di Jawa dan Sumatera, Belanda fokus pada eksploitasi ekonomi melalui pembangunan perkebunan karet dan pemaksaan petani untuk menanam tanaman seperti kopi dan gula. Migrasi besar-besaran orang Cina ke kepulauan tersebut selama masa kolonial membentuk kelas menengah komersial yang sering kali tidak disukai oleh penduduk lokal meskipun terjadi banyak akulturasi. Kebijakan kolonial ini membuat petani Belanda dan sekutunya terbebas dari beban ekonomi, sementara banyak petani lokal menjadi miskin, terutama ketika harga komoditas global turun drastis selama tahun 1930-an.

Kebijakan ekonomi dan sosial kolonial juga berkontribusi pada peningkatan jumlah penduduk yang signifikan, khususnya di Jawa, di mana populasi meningkat secara drastis, menjadi beban bagi Indonesia. Saat ini, Jawa yang hanya memiliki 7% dari total luas lahan, dihuni oleh lebih dari 60% populasi negara tersebut. Berbeda dengan pendekatan Spanyol di Filipina, Belanda memberikan sedikit tekanan pada perubahan budaya dan agama, sehingga banyak budaya tradisional tetap terjaga.

Hanya sebagian kecil penduduk Indonesia yang memiliki akses ke pendidikan formal. Meskipun demikian, kolonialisme telah memberikan dampak negatif pada struktur sosial dan identitas tradisional masyarakat. Kapitalisme yang mengutamakan individualisme secara bertahap mengikis

nilai-nilai komunal desa tradisional. Pada intinya, Belanda telah ‘menciptakan’ Indonesia (Hindia Belanda) sebagai unit politik yang terintegrasi, tetapi warisan penjajahan ini juga meninggalkan tantangan regionalisasi dan desentralisasi (Taylor, 2009).

Dominasi politik atas kepulauan Indonesia yang sangat luas oleh Belanda kira-kira selama 300 tahun pasti telah memberi banyak kerugian pada masyarakat Indonesia dalam hal modernitas. Pada kehidupan musical masyarakat pribumi, pemerintahan kolonial Belanda berdiri terpisah dari budaya-budaya musik masyarakat. Malahan mereka berjuang untuk mengajarkan musik klasik Eropa di sekolah.

Sebagai sebuah negara yang secara politis didominasi oleh bangsa modern, Indonesia tidak memiliki pemahaman yang benar-benar tentang pentingnya pendidikan musik sebagai bagian dari sistem pendidikan pemerintah yang memaksa yang terintegrasi secara nasional pada permulaan abad ke-20. Adanya musik Diatonik, yang diperkenalkan oleh bangsa Portugis dalam konteks *lingua franca* musik dalam perdagangan internasional di Indonesia abad ke-16 menghasilkan bimusikalitas dalam tradisi musik Indonesia, beberapa bagian Sumatra, Kalimantan, dan (barangkali) Sulawesi.

Selama datangnya budaya Barat, yang bersamaan dengan masa perdagangan (sekitar abad ke-16 sampai 19) dan kolonialisasi (awal abad ke-19), ada tiga jenis musik Barat diperkenalkan di Indonesia: yaitu: musik Gereja, sekuler, dan militer. musik Gereja di perkenalkan pertamakali oleh Misionaris Eropa di kepulauan bagian Indonesia timur pada abad ke-16, dan kemudian di pulau-pulau lain. Selain melayani kebutuhan orang Eropa, musik Gereja banyak di jadikan sebagai pengubah keyakinan, walaupun agama Kristen tidak pernah mendominasi di Indonesia.

Seiring dengan perkembangannya, selanjutnya orang Eropa memperkenalkan musik sekuler pada abad ke-17 sampai 19 Portugis, penguasa Belanda, dan pejabat kolonial, memperebutkan musisi rakyat yang tampil dalam *European Folk* dan instrumen Eropa. Untuk mengamankan dominasi perdagangan dan politik mereka, para pedagang masing-masing membawa pasukan militer dan band-band militer bergaya Eropa (Wallach and Clinton, 2013).

Akhirnya, musik sekuler dan militer Eropa memainkan peran penting dalam kehidupan orang-orang Eropa dan aristokrasi Indonesia. Misalnya, di Batavia (sekarang Jakarta) dan sekitarnya, musik ada di mana-mana di rumah-rumah tangga Eropa dan juga di aula konser, klub dan teater. saat raja mengadakan resepsi untuk tamu Eropa-nya, tidak hanya disertai tarian sosial Eropa, namun juga dimainkan dalam upacara pengadilan lainnya, bersamaan atau bergantian dengan Gamelan.

Karena Batavia adalah ibukota Hindia Belanda, Belanda juga yang memiliki kekuasaan untuk menentukan budaya musik kolonial Batavia dan kota-kota lain dengan pemukiman-pemukiman Belanda seperti: Bandung, Semarang, dan Surabaya. pada zaman pra-Perang dunia II. Sejak tahun 1930-an, Batavia memiliki pertunjukan-pertunjukan rakyat non-Eropa dimana musik dilibatkan, seperti: Stambul, teater Lenong dengan orkestra Gambang Kromong. Musik bergenre Italia (sebelum 1915) mempertunjukkan musik mereka dengan biola, seruling, organetto, dan lagu-lagu tentang jalan-jalan di Batavia (Cohen, 2006)). Batavia telah terbuka untuk sejumlah gelombang musisi terutama dari Eropa dan Philipina; dan Tidak pasti, apakah kebijakan budaya yang jujur, terkait dengan musik, pernah dirumuskan untuk Indonesia atau tidak.

Di antara musik Barat yang mulai berkembang, genre musik Kroncong adalah musik yang paling populer dan bertahan, perkembangannya di mulai sejak pengenalan musik Portugis

sekitar abad ke-16. Awalnya terdiri dari instrumen senar, Keroncong tersebar di banyak kota di Indonesia, popularitasnya sebagian diakibatkan oleh penggabungan gaya musik daerah (Heins, 1975).

Dalam beberapa kasus, kolonialisme menyalurkan pengembangan musik asli ke arah tertentu. Misalnya, untuk ‘bersaing’ dengan kekuatan kolonial, musisi istana Jawa menciptakan ansambel Gamelan dengan instrumen yang lebih besar dan lebih banyak. Di Bali, dengan mengurangi kekuatan aristokrasi Bali, kolonialisme berkontribusi pada demokratisasi musik Gamelan. Akibatnya, banyak tarian dan musik baru muncul, termasuk Gamelan Gong Kebyar yang terkenal.

Pejabat cendekiawan Belanda, yang berada di Indonesia pada abad ke-19 dan awal abad ke-20, memprakarsai studi formal tentang budaya dan musik Indonesia. Mereka juga mengenalkan intelektual Indonesia ke mode pemikiran Eropa. Di Jawa, pemaparan pemikiran Eropa ini membuat orang Jawa menganggap Gamelan sebagai budaya “tinggi” yang sesuai dengan musik seni Eropa. Notasi Gamelan, yang diperkenalkan pada akhir abad ke-19 dan dimodelkan setelah notasi Barat, memperkuat pandangan ini.

Pada pergantian abad ke-20, pemerintah kolonial memperkenalkan pelajaran musik Barat di sekolah-sekolah Belanda yang dihadiri oleh anak-anak dan anak-anak Belanda keturunan Belanda. Secara khusus, pengajaran musik Barat di sekolah untuk guru bahasa Indonesia memberikan kontribusi yang signifikan terhadap perkembangannya. Serentak, genre musik Barat lainnya, populer dan klasik, diperkenalkan melalui film, buku musik dan pelajaran privat (Wallach and Clinton, 2013). Sampai tahun 1942, untuk separuh kepulauan bagian barat, sekolah-sekolah guru hanya ditemukan di Bandung, Purworejo (Jawa Tengah), dan Malang (Jawa Timur). Ini berarti bahwa tradisi lisan telah sedemikian tidak tersentuh oleh metode pendidikan masyarakat modern, dan bahwa seni-seni yang

berperforma *autochthonous*, khususnya di daerah pedalaman Sumatra, Kalimantan dan Sulawesi adalah shamanic sifatnya. Ini juga berlaku untuk pulau-pulau lain di Nusantara.

Di pulau-pulau dan pelabuhan-pelabuhan dimana bahasa Melayu luas digunakan sebagai *lingua franca*, warisan Portugis dalam tradisi nyanyian/musik rakyat dipribumikan sebagai musik rakyat lokal, seperti *Nona Manis* dan *Rasa Sayange*, keduanya dari Maluku; *Jali-jali* (Bujangan benar-benar bebas dari Cikini, Jakarta); *Gadis Taruna* (Seorang gadis kesepian yang merindukan kekasih hatinya sedang berlayar) dari Sangir-Talaud atau kepulauan Sangihe Talaud dekat dengan Philipina; dan *Suliram* (Senandung untuk menidurkan anak yang berisi beberapa saran untuk Suliram, seorang gadis kecil) dari Sumatra Utara. Di lain pihak. Lagu-lagu yang menggunakan lirik-lirik Melayu telah banyak dikenal dan popular di antara remaja-remaja Indonesia, karena setelah kemerdekaan nasional, lagu-lagu rakyat diajarkan di sekolah-sekolah dasar, tidak seperti pada zaman penjajahan Belanda (Weintraub, 2014).

2. Jepang

Pada Maret 1942 tentara Jepang menyerang Indonesia dan mengusir Belanda. Tahun-tahun pendudukan militer merupakan masa-masa sulit bagi kebanyakan orang Indonesia, namun juga merangsang musik populer. Jepang melarang bentuk musik dan tarian yang jelas berasal dari Barat atau asosiasinya, seperti: Tango, Foxtrots, Jazz, musik Hawai, dan sejenisnya. Hal ini menyebabkan komposisi intensif dalam bentuk Keroncong dan Langgam.

Selama pendudukan selama tiga setengah tahun diikuti dengan proklamasi kemerdekaan pada tahun 1945, bentuk-bentuk musik tersebut (bersamaan dengan pawai dan lagu militer) tetap dominan dalam musik populer. Setelah kemerdekaan tercapai, banyak nyanyian tahun 1940-an menjadi ternoda nostalgia karena kepahlawanan, kegembiraan, dan

dedikasi revolusi. Lagu-lagu ini, terkadang mengekspresikan sentimen patriotik dan terkadang menggambarkan percintaan yang dibayangi perang dan kemalangan, sekarang merupakan perbendaharaan yang berbeda yang dikenal sebagai “lagu perjuangan”.

Jepang, selama pendudukan antara tahun 1942 sampai 1945, mengadopsi musik Eropa, khususnya musik klasiknya untuk pendidikan umum instrumental untuk anak-anak. Stasiun-stasiun radio di Indonesia tidak boleh menyiarakan musik Barat. Malahan, pemerintah pendudukan Jepang memperkenalkan lagu-lagu perang Jepang berbasis musik Diatonik, tentang lagu-lagu kerinduan dan anak-anak. Pelajaran-pelajaran menyanyi di Indonesia diberikan. Masa pendudukan yang pendek ini tidak memberi kesan yang berlangsung lama pada masyarakat Indonesia dalam hal manfaat musical (*Wallach and Clinton, 2013*).

Era Post-Kolonial

Kemerdekaan Indonesia pada tanggal 17 Agustus 1945 telah membangkitkan gairah dalam semua lini kehidupan. Bidang budaya seakan mendapat semangat baru untuk berkembang lebih jauh lagi. Seperti dalam hal hidup berdampingan orang Indonesia berbahasa nasional dan budaya musik Indonesia berlogat daerah, diakui adanya kehidupan berdampingan antara musik Pentatonik berbasis-Shamanisme dengan gendang dan gong dengan bunyi lonceng yang terdiri dari tradisi musik kraton dan rakyat, di satu pihak; dengan musik rakyat, Diatonik yang sebagian besar dimanifestasikan dalam kreasi-kreasi musik hibrida, dengan jalur “apresiasi” musik klasik Eropa sangat, sangat tipis, di lain pihak. Inilah hasil dari ratusan tahun dominasi politik asing. Dengan lahirnya Sekolah-sekolah musik Pemerintah di Yogyakarta tahun 1952 dan di Medan sekitar tahun 1975 untuk anak-anak usia 12 tahun sebagai pemula dalam misteri musik Diatonik, kata “apresiasi” pada musik klasik

Eropa hanya berubah sedikit di dalam totalitas penduduk di kepulauan.

Kaum nasionalis Indonesia sangat sadar bahwa ratusan kelompok etnis, masing-masing dengan tradisi budaya khas mereka, harus dipersatukan di bawah negara-bangsa Indonesia yang baru dibangun. Pencarian untuk kesatuan nasional dan identitas sangat penting, dan dampaknya tercermin dalam musik. Di satu sisi, nasionalisme mengilhami orang Indonesia untuk mengenali peran yang dimainkan oleh musik daerah dalam identitas Indonesia. Di sisi lain, musik Barat, yang telah lama dikenal oleh kebanyakan orang Indonesia (terlepas dari latar belakang etnis mereka), memainkan peran penting dalam pencarian identitas nasional ini. Penciptaan banyak lagu patriotik (termasuk lagu kebangsaan) dalam gaya musical Barat banyak dipengaruhi oleh kebangkitan nasional.

Orang Indonesia terjebak antara keinginan untuk mengidentifikasi diri mereka dengan seni daerah dan kebutuhan untuk menciptakan seni pan-Indonesia yang bersifat nasional. Menanggapi dilema ini, nasionalis dan intelektual Indonesia mempromosikan berbagai gagasan, mulai dari anggapan bahwa seni nasional harus terdiri dari puncak musik daerah (Gamelan Jawa) dengan anggapan bahwa musik Nasional Indonesia harus merupakan bentuk musik Barat yang terdiginasikan, Seperti Keroncong. Definisi dan redefinisi musik “nasional” terus mempengaruhi kebijakan pemerintah dalam pembangunan citra nasional Indonesia melalui seni pertunjukan.

Kaum nasionalis Indonesia sangat sadar bahwa ratusan kelompok etnis, masing-masing dengan tradisi budaya khas mereka, harus dipersatukan di bawah negara-bangsa Indonesia yang baru dibangun. Pencarian untuk kesatuan nasional dan identitas sangat penting, dan salah satu dampaknya terlihat dalam musik. Di lain sisi, nasionalisme menjadikan orang Indonesia untuk mengenali peran yang dimainkan oleh musik daerah dalam identitas Indonesia. Di sisi lain, musik Barat, yang

telah lama dikenal oleh kebanyakan orang Indonesia (terlepas dari latar belakang etnis mereka), memainkan peran penting dalam pencarian identitas nasional ini. Penciptaan banyak lagu patriotik (termasuk lagu kebangsaan) dalam gaya musical Barat banyak dipengaruhi oleh kebangkitan nasional.

Dengan latar belakang dilema ini, konservatori dan akademi musik Barat dan tradisional yang disponsori negara didirikan di Jawa dan Bali pada tahun 1950-an dan 60-an (sekolah serupa didirikan di Sumatra dan Sulawesi pada tahun 70-an). Setiap sekolah musik tradisional memfokuskan diri pada musik daerah tempat sekolah berada. Namun, idealnya, pendirian sekolah juga dimaksudkan untuk mendorong terciptanya musik nasional “nasional”.

Selain mempelajari musik tradisional, pada 1970-an beberapa anggota fakultas dan siswa sekolah menjadi pendukung musik baru yang disusun di instrumen regional mereka. Bersama dengan komposer Indonesia lainnya, yang mendapat pelatihan di Barat atau di Indonesia, mereka telah menampilkan musik ini terutama di festival yang disponsori pemerintah.

Orang Indonesia cenderung bingung memilih antara keinginan untuk mengidentifikasi diri mereka dengan seni daerah dan kebutuhan untuk menciptakan seni Indonesia yang terpadu. Menanggapi dilema ini, nasionalis dan intelektual Indonesia mempromosikan berbagai gagasan, mulai dari anggapan bahwa seni nasional harus terdiri dari puncak musik daerah (yaitu Gamelan istana Jawa) dengan anggapan bahwa musik nasional Indonesia harus merupakan bentuk musik Barat yang terdiginasikan, Seperti Keroncong. Definisi dan redefinisi musik “nasional” terus mempengaruhi kebijakan pemerintah dalam pembangunan citra nasional Indonesia melalui seni pertunjukan.

Dengan latar belakang dilema ini, konservatori dan akademi musik Barat dan tradisional yang disponsori negara didirikan di

Jawa dan Bali pada tahun 1950-an dan 60-an (sekolah serupa didirikan di Sumatra dan Sulawesi pada tahun 70-an). Setiap sekolah musik tradisional memfokuskan diri pada musik daerah tempat sekolah berada. Namun, idealnya, pendirian sekolah juga dimaksudkan untuk mendorong terciptanya “Musik Nasional” (Ganap, 2019).

Selain mempelajari musik tradisional, pada 1970-an beberapa anggota fakultas dan siswa sekolah menjadi pendukung musik baru yang disusun di instrumen regional mereka. Bersama dengan komposer Indonesia lainnya, yang mendapat pelatihan di Barat atau di Indonesia, mereka telah menampilkan musik ini terutama di festival yang disponsori pemerintah.

Sementara itu, bentuk musik populer Barat yang terpribumi terus meningkat, meski ada batasan pada masa awal kemerdekaan Indonesia. Perkembangan rekaman kaset audio di akhir 1960-an telah menyebabkan diseminasi musik ini lebih banyak. Selain itu, genre baru telah lahir, seperti: Jaipongan dan Dangdut Sunda yang berbasis di daerah (Wallach, 2014; Weintraub, 2010). Kekuatan nasionalisme, kebijakan pemerintah dan pariwisata juga membawa konteks kreativitas baru, yang pada gilirannya pasti membentuk estetika dan konten musik.

Tradisi musik pasca tahun 1945 adalah tradisi rakyat sifatnya. Tradisi ini mencakup: Gamelan di Indonesia Barat-laut dengan batas timurnya di pulau Lombok; lagu-lagu rakyat dan musik pop lokal dengan lirik non-Indonesia dan instrumen musik etnis; Kerongcong, Langgam Jawa; Dangdut, dan musik-musik rakyat sekitar Jakarta.

Penutup

Terlepas dari keragaman etnis dan ketidaklengkapan data sejarah musik, Indonesia menyatu sebagai kesejeraahan musik serta geografis dan keragaman budaya. Selama setengah milenium

terakhir, kondisi musik Indonesia sangat erat terkait dengan beberapa aspek, seperti: sejarah ekonomi dan politiknya, pengalaman kolonialisme, pencapaian kemerdekaan, bergulat dengan modernisasi, dan bertahap masuk ke ekonomi pasar global.

Sejarah awal musik Indonesia terkait erat dengan sejarahnya kepatuhan masyarakat terhadap religi (Shamanisme) dan agama (Hinduisme, Buddhisme, dan Islam) yang dominan. Pada kurang 3000 SM ada eksistensi Shamanisme; millennium pertama, abad ke-14 kontak dengan Hinduisme dan Buddhisme; dan milenium kedua, abad ke-15 dan seterusnya, kontak dengan Islam. keempatnya kepercayaan terebut memainkan peran di Indonesia, dulu dan sampai sekarang. Sistem kepercayaan Shamanisme, berdasarkan pemujaan arwah leluur, bertahan di mana-mana dari zaman prasejarah, seperti yang dicontohkan oleh sisa-sisa drum perunggu Dông-son prasejarah yang tersebar ditemukan di seluruh wilayah dan ritual musik yang masih ada untuk berbagai tujuan sihir, seperti ritual mendatangkan dan menolak hujan.

Tipe ensambel musik tradisional di Indonesia, lahir dari lingkungan, geografi, dan sejarahnya, terdiri dari instrumen melodi (misalnya, nyanyian atau seruling), drum, dan komponen gong (*drum*), yang lain instrumen dapat ditambahkan. Beberapa memiliki elemen dasar ansambel instrumen perunggu atau kuningan, prototipe yang kembali ke era animisme-Hindu-Buddha dari awal milenium pertama Masehi, dan mungkin termasuk instumen: petik, tiup, dan perkusi.

Muslim yang beragam terkait gaya di daerah Muslim sebagian besar menampilkan bernyanyi solo dan kelompok dengan rebna atau perkusi tubuh dengan tarian dan memiliki sejarah hubungan dengan Timur Tengah, Muslim-India, dan (kemungkinan Turki), melalui pedagang dan dakwah. Gaya sekuler yang terkait dengan Kristen dan Eropa sebagian besar Wilayah Kristen ditandai dengan penggunaan musik Barat

(Eropa), ditransplantasikan instrumen musik, seperti: petik (gitar, ukulele), instrumen gesek (biola, cello), piano (organ), dan perkusi; yang sering dipakai sebagai irungan tarian Eropa, Melayu, dan pribumi. Sebagian besar pengaruh musik langsung dari: Siberia (Shamanisme), India, Cina, Timur Tengah, Eropa, dan negara lainnya, telah telah diserap sejak lama dan terus-menerus diubah sebagai kondisi yang selalu berubah di lingkungan Indonesia.

Kekuatan terbaru untuk perubahan dalam musik di Indonesia adalah penggabungannya ke dalam ekonomi global dan jaringan komunikasi, dengan internasional kepentingan sektor swasta yang mengendalikan musik populer yang menguntungkan di kawasan ini dan produk media dan pemerintah berusaha mempertahankan apa yang mereka dapat dari genre musik tradisional dan musik eksperimental baru, yang cenderung tetap tidak layak secara komersial. Sementara itu, budaya musik Indonesia tetap kaya beragam seperti sebelumnya, karena secara kreatif dapat beradaptasi dan kembali pada kondisi yang selalu berubah.

Daftar Pustaka

- Arps, Bernard. 1992. *Tembang in Two Traditions: Performance and Interpretation of Javanese Literature*. London: School of Oriental and African Studies.
- Avorgbedor, Daniel K. 2004. "Music in World Shamanism". In Mariko Namba Walter and Eva Jane Neumann Fridman (eds.). *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*. Santa Barbara, California - Denver, Colorado - Oxford, England: ABC-CLIO, pp. 179-186.
- Becker, Judith. 1980. *Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*. Honolulu: University of Hawai Press.
- Cohen, M. 2006. *Komedie Stamboel, Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891-1903*. Athens: Ohio University Press
- Eliade, Mircea. 1989. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Translated by Willard R. Trask. London: Penguin Arkana.
- Finch, Roger, 2004. "Drumming in Shamanistic Rituals". In Mariko Namba Walter and Eva Jane Neumann Fridman (eds.). *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*. Santa Barbara, California - Denver, Colorado - Oxford, England: ABC CLIO, p.p. 95-101.
- Forth, Gregory. 2004. "Indonesian Shamanism". In Mariko Namba Walter and Eva Jane Neumann Fridman (ed.). *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*. Santa Barbara, California - Denver, Colorado - Oxford, England: ABC CLIO. pp. 810-815.
- Fosler-Lussier, Danielle. 2020. *Music on the Move*. University of Michigan Press.
- Ganap, Victor. 2019. *Musik dalam Kultur Pendidikan*. Yogyakarta: Thafa Media.

- Heins, Ernst. 1975. "Kroncong and Tanjidor—Two Cases of Urban Folk Music in Jakarta". *Asian Music* 7. No. 1. pp. 27–29.
- Kartomi, Margaret. 1986. "Muslim Music in West Sumatran Culture". *The World of Music*. pp. 3:13–32.
- Keeler, Ward. 1987. *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Keeler, Ward. 1987. *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kunst, Jaap. 1973. *Music in Java, its Theory and its Technique* (2 Volume), Ernst Heinz (ed.). The Hague: Martinus Nijhoff.
- Kunst, Jaap. 1949. "The Cultural Background of Indonesian Music". *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 1 .p. 33-45.
- Kunst, Jaap. 1968. *Hindu-Javanese Musical Instruments*. The Hague: Martinus Nijhof.
- Malm, William P. 1967. *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs.
- Pigeaud, Theodore. 1962. *Java in the Fourteenth Century: A Study in Cultural History*. The Hague: Martinus Nijhoff
- Pocholczk, Jozef M. 1986. "Music and Islam in Indonesia". *The World Music*. Vol. 28. No. 3. Islam. pp. 3-12.
- Rasmussen, Anne k. 2005. "The Musical Aesthetic in Indonesian Islam". *The World of Music*. Vol. 47. No. 1. pp. 65-89.
- Ricklefs, M.C. 2006. *Mystic Synthesis in Java: A History of Islamization from the Fourteenth to the Early Nineteenth Centuries*. EastBridge Foundation.
- Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance*. Chicago and New York: University of Chicago Press.
- Sedillot, Rene. 1959. *The History of the World*. New York: The New American Library.

- Shin, Nakagawa. 1990. "The Ritual Process of Odalan at Pura Luhur Watukau, Bali". In Ko Tanimura. 1991. *Temple Festival in Bali, Research Report of Tanimura Team*. Research and Exchange Program of Osaka University with the South Pacific Region.
- Soekmono, R. 2015. *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia I*, Yogyakarta: Kanisius.
- Sumarsam, 2013. *Javanese Gamelan and the West*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013)
- Sunarto. "The Impact of Hinduism and Buddhism on the Music of Indonesia". *Asian-European Music Research Journal*. 11 (2023) p p: 1-18 (2023-06-22) (e-ISSN: 2625-378X - p-ISSN: 2701-2689) <https://doi.org/10.30819/aemr.11-1> - <https://www.logos-verlag.de/cgi-bin/engpapermid?doi=10.30819/aemr.11-1&lng=deu&id=>
- Sunarto. 2022. "Pengaruh Shamanisme dalam Pembentukan Budaya Musik Indonesia Baratdaya". *Nusantara Institut*. <https://www.nusantarainstitute.com/pengaruh-shamanisme-dalam-pembentukan-budaya-musik-indonesia-baratdaya/>
- Taylor, Jean Gelman. 2009. *The Social World of Batavia: Europeans and Eurasians in Colonial Indonesia*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Van Leur, J. C. 1955. *On early Asian trade', in Indonesian Trade and Society*. The Hague: W. Van Hoeve Publishers.
- Varsanyi, A. 2000 "Herstellung, Klang und Gestalt eines königlichen Instruments des Ostens". *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*. 21. Tutzing: Schneider
- Voigt, V. 1990. "Shamanism in Siberia". *Sacta Ethnographica*. 26. pp. 385-395.

- Wallach, Jeremy, and Esther Clinton. 2013. “*History, Modernity, and Music Genre in Indonesia: Introduction to the Special Issue*”. *Asian Music*. Vol. 44,. No. 2. pp. 3-23.
- Wallach, Jeremy. 2014. “Notes on Dangdut Music, Popular Nationalism, and Indonesian Islam”. In Barendregt, Bart. (Ed.). *Sonic Modernities in the Malay World: A History of Popular Music, Social Distinction and Novel Lifestyles (1930s–2000s)*. Netherlands: Brill. pp. 271-288.
- Weintraub, Andrew N. 2014. “Pop Goes Melayu: Melayu Popular Music in Indonesia, 1968–1975”. In Barendregt, Bart. (Ed.). *Sonic Modernities in the Malay World: A History of Popular Music, Social Distinction and Novel Lifestyles (1930s–2000s)*. Netherlands: Brill. pp. 165-186.
- Weintraub, Andrew. 2010. *Dangdut Stories: A Social and Musical History of Indonesia’s Most Popular Music*. New York: Oxford University Press, 2010.



Bab 2

Agensi Biduan Dangdut pada Pemilihan Presiden 2024

Michael H. B. Raditya

Pengantar: Potret Agensi Biduan¹ Dangdut di masa lalu

Musik dangdut tercatat dalam sejarah Indonesia sebagai musik yang punya dampak besar untuk peta perpolitikan Indonesia. Hal yang paling lumrah kita lihat adalah dangdut digunakan sebagai medium dalam mengumpulkan massa. Bahkan, aktivitas ini telah berlangsung

1. Term biduan digunakan di dalam artikel ini guna melawan stigma miring terhadapnya. Term ini digunakan sedari orkes melayu populer hingga orkes melayu dangdut muncul dan bertumbuh. Hal yang disayangkan, term biduan justru berkonotasi negatif. Hal ini terjadi karena praktik goyang dan tugasnya dalam menghibur panggung dengan bernyanyi. Bahkan Rhoma Irama juga sempat membuat lagu yang sebenarnya membela, tetapi masih berada dalam perangkap gender tertentu. Begini lirik lagu Rhoma Irama, "Biduan": //aku seorang biduan//biduan dari Melayu//tugasku menghibur tuan//agar gembira selalu//tuk menghibur tuan//aku menyanyikan lagu//jangan Tuan salah paham//bukannya aku merayu//memang banyak orang tergil-a-gila//kepada seorang biduanita//bukan maksud aku untuk menggoda//agar Tuan jadi tergil-a-gila//. Lagu tersebut pun dinyanyikan oleh Rita Sugiarto, memperkuat anggapan jika biduan digunakan untuk perempuan. Padahal dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia, biduan adalah seorang penyanyi yang terutama diiringi musik. Biduan dapat merujuk ke laki-laki ataupun perempuan. Atas dasar itu, term biduan saya gunakan kembali untuk menentang stigma tersebut dan membiasakan penggunaannya.

sedari 50 tahun lalu. Tepatnya ketika keterlibatan salah satu pelopor dangdut, sekaligus ratu pertama dangdut, Ellya Khadam di pemilu kedua Indonesia yang berlangsung pada tahun 1971. Di sana, Ellya menyumbangkan suara dan menyanyikan dua buah lagu yang direkam menjadi piringan hitam. Piringan hitam itu lantas dinamai sebagai *Souvenir Pemilu 1971* dan menjadi hadiah kemenangan Golkar di kala itu.

Pada album tersebut, Ellya Khadam menyanyikan dua lagu, yang bertajuk: “Berkatilah” dan “Tjita Tjita Srikandi” karangan musikus, M. Sanip. Pada lagu “Berkatilah”, irungan musik mengikuti gaya bernyanyi dan menyesuaikan cara berbusana Ellya Khadam, yakni irungan melayu yang keindia-indiaan. Didominasi teknik *chalte* tabla India dan nada melengking suling, suara Ellya meliuk-liuk di antara irungan musik. Lantas, pada musik dan teknik suara yang memukau tersebut, Ellya menyanyikan lirik, sebagai berikut:

*Tanah airku
Tanah ariku Indonesia yang sangat kucinta
Damai sentosa selama-lamanya
Tanah airku
Tanah airku yang indah penuh kekayaan
Yang tak terhingga*

*Oooh Aaaah
Marilah kita wahai kawan semua
Bersama membina nusa dan bangsa
Meningkatkan semangat kerja kita
Agar negara kita tambah jaya
Dilindungi Tuhan dari bahaya*

*Janganlah kawan
Janganlah kawan mementingkan diri sendiri
Jangan buat dosa pada nusa bangsa*

Ingatlah kawan ooh

*Ingatlah kawan mari kita sama berbakti pada pertiwi
Pada ibu pertiwi*

Sementara pada “Tjita Tjita Srikandi”, lagu ini dinyanyikan secara berpasangan (laki-laki serta perempuan) dan berbalas-balasan khas pantun Melayu. Berbeda dengan lagu sebelumnya, bunyi tabla pada lagu ini lebih lambat dan sederhana, sebagai gantinya, dominasi paduan mandolin dan suling mengiringi lirik demi lirik, sebagai berikut:

Andaikan kakanda wartawan

Dindalah wartawati berita

Andaikan kanda termasuk karyawan

Dinda karyawati rupawan

Apakah gerangan maksudmu?

Kan turut berkarya bakti bersamamu

Apa yang menjadi cita-citamu?

Membangun sambil menuntut ilmu

Kalaulah maksudmu ingin membangun negara

Marilah padukan cita-citamu yang murni

Dinda sedia demi tujuan yang suci

Tuk melanjutkan amanat pahlawan bangsa

Adinda patriot Srikandi

Patriot satria karyawan sejati

Bersatu mengawal negara jaya

Ibu pertiwi

Dua lagu tersebut tentu tidak ditujukan sebagai lagu bebas makna, melainkan lagu yang menyimpan visi misi dari partai

[yang niscaya] dominan di eranya, Golkar. Lebih lanjut, lagu dan album ini menjadi garda depan dalam mengartikulasikan pesan Golkar kepada khalayak melalui musik². Namun hal yang menarik, menurut hemat saya kehadiran Elly Khadam pada album tersebut sekaligus mengaktifkan peran aktif pedangdut (juga dangdut) pada peta politik Indonesia. Pun jika dangdut belum direkognisi dan menjadi term publik di kala itu, di mana genre tersebut masih disebut dengan Orkes Melayu, kehadiran Elly Khadam menjadi cikal bakal bagaimana kelak genre yang bernama dangdut selalu hadir pada politik Indonesia.

Selanjutnya, keturutsertaan pedangdut di kontestasi politik Indonesia berlanjut pada pemilu setelahnya atau pemilu yang ketiga, 1977. Dari beberapa nama pedangdut yang terlibat, perhatian tentu mengarah pada pedangdut yang kelak kita kenal sebagai raja dangdut, Rhoma Irama³. Rhoma mencuri perhatian karena pilihan dukungannya. Alih-alih “berseragam” kuning ala Golkar—seperti yang dilakukan lainnya—, Rhoma justru bergabung dengan partai bergambar Ka’bah, bernama Partai Persatuan Pembangunan (PPP). Bahkan Rhoma Irama tercatat satu-satunya artis yang bergabung dengan PPP ketika pemilu 1977 dan 1982 (Shofan, 2014, p. 228). Kendati demikian, Rhoma tetap bergeming pada pendiriannya.

Atas dasar itu, kehadiran Rhoma di PPP menyerap perhatian publik, terlebih penggemarnya. Apalagi orkes yang ia buat, Soneta, telah populer dan menjadi barometer musik dangdut sejak tahun 1970-an. Alhasil, tiada yang perlu Rhoma

2. Sebagaimana musik populer dan yang kebarat-baratan menjadi lebih riuh setelah Suharto membuka kembali “pintu” Barat di Indonesia. Hal ini berbeda dengan visi misi Sukarno yang ingin membentuk keindonesiaan dengan marwah nusantara.

3. Penyebutan nama Rhoma Irama karena tahun pemilu berlangsung pada tahun 1977, penggunaan nama Oma Irama berlaku untuk penyebutan Rhoma sebelum tahun 1975, khususnya sebelum ia berhaji. Alhasil nama Rhoma adalah perpaduan antara nama depannya, Raden, gelar yang ia dapat setelah berhaji, Haji, dan tentu namanya Oma (Raditya, 2022, p. 7)..

risaukan jika bicara massa. Hal yang menarik, tak hanya menjadi medium dalam mengumpulkan suara massa, Rhoma juga mengamplifikasi dengan lantang visi misi PPP kepada publik. Hasil yang diraih oleh PPP pada pemilu 1977 cukup baik, yakni dengan 18.743.491 suara, bahkan mengalahkan jumlah suara Golkar di pusat ibukota, Jakarta (*Pemilu 1977-1997*, n.d.). Hal ini sekaligus menjelaskan jika kehadiran Rhoma bukan hanya sebagai pelengkap, tetapi menjadi agen aktif dalam kampanye politik elektoral.

Salah satu contoh atas perannya yang paling konkret adalah ketika Rhoma mengubah lirik lagunya pada kampanye di kala itu, di mana ia menyanyikan lagu “Begadang” dan mengubah lirik untuk kepentingan partai. Tepatnya pada lirik *verse* yang berbunyi //Begadang jangan begadang//kalau tiada artinya// begadang boleh saja//kalau ada perlunya// diubah menjadi // Menusuk boleh menusuk//asal yang ada artinya//menusuk boleh menusuk//asal Ka’bah yang ditusuk// (“Dan Oma Serta Upit Ikut Kampanye,” 1977).

Tindakan Rhoma mungkin tampak sederhana, yakni dengan mengganti kata dalam liriknya, tetapi dampaknya sungguh begitu besar dalam memengaruhi pendengar dan penggemarnya. Apalagi lagu “Begadang”—juga albumnya—menjadi karya Rhoma yang fenomenal di kala itu, di mana ia menjadi album yang menandai format baru tawaran Rhoma kepada dangdut, baik secara musical, format album, dan label. Alhasil keingintahuan pendengarnya menjadi meningkat dalam memiliki volume pertama Soneta Group. Sebagai bukti kesahihan lainnya, bahkan lagu “Begadang” direkognisi beberapa saat setelahnya menjadi satu dari 150 lagu terbaik sepanjang masa oleh majalah musik, Rolling Stone Indonesia (MR et al., 2007).⁴ Maka dengan mengganti lirik pada lagunya

4. Memang betul, lagu “Begadang” direkognisi berpuluhan-puluhan tahun kemudian, yakni pada tahun 2007. Namun pemilihan didasarkan pada jumlah pembelian dan tingkat pengetahuan masyarakat dari era ke era. Di eranya, lagu

yang telah ramah di telinga khalayak, tentu sebuah kecerdasan, sekaligus perjudian tersendiri—entah diterima atau sebaliknya.

Tidak hanya terjadi pada pemilu di tahun 1977, Rhoma juga berpartisipasi aktif pada pemilu tahun 1982. Rhoma masih terus mengamplifikasi ide gagasan PPP kepada publik. Cara-cara yang digunakan juga tak jauh berbeda dari pemilu sebelumnya. Dari pemilu yang dilangsungkan pada 4 Mei 1982, PPP kembali bercokol di urutan kedua, karena mau bagaimana pun Golkar sudah memastikan kemenangannya sebelum pemilu dilangsungkan, bukan? Namun kota-kota yang dimenangkan PPP pada pemilu sebelumnya tak berhasil dipertahankan, hasilnya suara terbanyak dari Jakarta dan Kalimantan Selatan berhasil dimiliki Golkar. Sedangkan Aceh masih dimenangkan oleh PPP. Hasil total pemungutan suara adalah Golkar sebanyak 48.33.724, PPP sebanyak 20.871.880, dan PDI sebanyak 5.919.702 (*Pemilu 1977-1997*, n.d.)

Dalam perbandingan artis-musisi pendukung, pemilu 1982 masih jomplang dukungan. Pasalnya Rhoma harus bersaing dengan geng artis dangdut pendukung Golkar, Lestari. Mereka adalah Mamiek Slamet⁵, Wiwiek Sumbogo⁶, Indah Susanti⁷,

“Begadang” sudah sangat terkenal.

5. Mamiek Slamet, biduan tahun 1970-an yang serba bisa. Ia dapat melantunkan lagu pop, rock, kercong, hingga dangdut. Ia bergabung dengan Favorite Group, yang beranggotakan A. Riyanto, Mus Mulyadi, Is Haryanto, Tommy W.S. Di lanskap Dangdut, Mamiek dikenal dengan lagu-lagu seperti: “Aduh-Aduh Pusing”, “Jangan Pura-pura”, “Sudah Merata”, “Lika-liku Hidup” dan lain sebagainya.

6. Wiwiek Sumbogo atau Dewi Prasetyowati Sumbogo, seorang biduan serba bisa era 1970-1990an. Kepiawaian Wiwiek bernyanyi, membuatnya bernyanyi di banyak genre, seperti kercong, langgam, pop, dan dangdut, baik berbahasa Indonesia atau berbahasa Jawa. Salah satu album terbaik yang sempat dibawakan oleh Wiwiek adalah *Bunga Cinta* yang diproduksi oleh Irama Asia Record. Beberapa lagu yang tenar dibawakan olehnya yakni, “Manah Tahan”, “Salome”, “Ku Tak Mau”, “Ayo Dong”, “Pelangi”, dan lain sebagainya.

7. Indah Susanti seorang biduan yang lebih dikenal sebagai penyanyi kercong dan langgam. Ia banyak memproduksi dan terlibat dengan pertunjukan kercong serta produksi album kercong. Beberapa albumnya yakni *Lagu-Lagu Keroncong Asli*

Thethi Safani⁸, Atik⁹ dan Ita Sisters¹⁰ di beberapa lokasi, seperti: Lapangan Merdeka (Balikpapan), Gelora Segiri (Samarinda), Lapangan PU (Tenggarong), dan Lapangan Gunung Tersina (Bontang) (Suskoyo, 1982a, p. 8).

Mengetahui jika Golkar sempat “kecolongan” dukungan dari Kalimantan, maka Golkar banyak mengirim biduan dangdut ke sana. Bahkan, di koran yang sama, Suara Karya, juga memberitakan jika “Sang Ratu Dangdut, Elvi Sukaesih menghibur masa simpatisan Golkar di Kalimantan Selatan (Suskoyo, 1982b, p. 1).

Tentu kehadiran sang ratu Dangdut dapat dianggap efektif, mengingat beberapa hari setelahnya pemilu dilangsungkan dan suara Kalimantan Selatan kembali dimiliki Golkar. Tak hanya diad, biduan dangdut lainnya yang ikut serta adalah Camelia Malik. Camelia Malik yang dikenal dengan goyang Jaipong

vol 3 garapan O.K. Bintang Jakarta produksi Gemini Cassette; terlibat pada album 10 Penyanyi Keroncong, dan menyanyikan lagu “Melati Kesuma” dan “Bunga Mawar”; album Keroncong Asli vol 6 bersama Toto Salmon dan Sri Widadi; album Juara Piala Kemayoran 1979 yang membawakan lagu “Jasa Seorang Wanita”, “Kenangan Masa Remaja”, “Bunga Melati”, dan “Bunga Kemuning”; dan masih banyak lainnya. Indah banyak menyanyikan lagu berbahasa Jawa.

8. Saya menduga jika yang dimaksud Hardo Suskoyo (penulis di koran Suara Karya) adalah Tety (atau Tetty) Safari. Tety Safari adalah biduan asal Bandung yang menyukai genre pop, tetapi memulai kariernya sedari awal sebagai biduan dangdut. Tety turut bergabung dengan O.M. Sanita bentukan ex Soneta, Herman dan Kadir. Ia dikenal dengan banyak lagu, di antaranya “Pelaminan Duka” karangan Meggy Z.; “Dia Lagi” ciptaan Ferly S., dan lain sebagainya.

9. Saya menduga jika yang dimaksud Hardo Suskoyo (penulis di koran Suara Karya) adalah Atie Adiyatie, tetapi karena Hardo hanya menulis Atik, pencarian jejak dari Atik juga cukup sulit ditelusuri. Namun semisal Atie Adiyatie yang dimaksud, maka ia penyanyi yang berkolaborasi dengan Jeffry Bule (sang pembawa dangdut diskon).

10. Nama Ita Sisters juga sulit ditelusuri. Saya menduga jika yang dimaksud Hardo Suskoyo (penulis di koran Suara Karya) adalah Ita Erlyta S. Jika benar Ita Erlyta S. yang dimaksud, maka ia adalah penyanyi dangdut yang beken dengan lagu “Dibohongin Lagi”, “Ulang Tahun Perkawinan”, “Nyosor Duluan”, dan “Apa Lagi yang Kujual”, yang sekaligus menjadi nama albumnya.

dan grup Tarantulanya juga tampil total untuk Golkar. Dalam laporan koran Kompas, ia mengatakan jika ia sudah aktif sebagai artis penghibur massa Golkar sejak tahun 1982 (“Camelia Malik: Warna Saya Jelas,” 1997). Singkat kata, terdapat deretan nama biduan dan artis yang mendukung Golkar dan rezim Orde Baru.

Kendati kuantitas tak sebanding antar partai dalam iihwal dukungan, bahkan mantan rekan berduet Rhoma, Elvy Sukaesih¹¹ juga mendukung partai yang tak ia dukung, Rhoma Irama tetap bersikukuh dalam mendukung PPP. Alhasil, pemilu 1977 dan 1982 menjadi catatan penting akan dua hal, *pertama*, keterlibatan dangdut pada politik elektoral, tak hanya bernaung di satu kubu, tetapi pada keseluruhan partai peserta pemilihan. *Kedua*, bukti akan agensi pedangdut dalam skena politik Indonesia yang aktif dan dinamis.

Tidak hanya itu, jika kembali pada pemilu 1982, pun tak habis membahas agensi mereka. Semisal Rhoma Irama, di mana ia kembali membuat album khusus bertajuk *Pemilu* dan salah satu lagu dengan judul yang sama. Pada lagu tersebut, alih-alih Rhoma mengkritisi dan menjelek-jelekan kubu yang ia tidak bela secara langsung, Rhoma justru menggunakan marwah pemilu sebagai sentilan pada partai dominan. Liriknya sebagai berikut:

*Mari kita ramaikan, mari kita sukseskan
Pemilihan umum (Pemilu, pemilu, pemilu, pemilu)
Dengan kebersamaan mari melaksanakan
Pemilihan umum (Pemilu, pemilu, pemilu, pemilu)*

*Pemilu itu bebas dan rahasia
Umum pula sifatnya bagi yang dewasa (ya ya ya ya)*

11. Disebut mantan rekan duet karena Elvy dan Rhoma bernyanyi berpasangan ketika di Orkes Melayu Purnama dan Soneta. Namun Elvy berada di Soneta hingga *Volume Ketiga – Rupiah* (1975). Setelahnya mereka berpisah jalan.

*Bebas artinya tidak boleh dipaksa
Dan itu rahasia bagi kita semua (ya ya ya ya)*

*Mari kita amalkan aturan permainan
Jangan sampai menyimpang berbuat kecurangan*

*Tegakkan keadilan dalam pelaksanaan
Pemilihan umum (Pemilu, pemilu, pemilu, pemilu)
Tunjukkan kejujuran dalam pelaksanaan
Pemilihan umum (Pemilu, pemilu, pemilu, pemilu)*

*Di antara tiga tanda gambar
Pilih satu yang paling Anda suka (pilih satu yang Anda suka)
Apabila ada yang memaksa
Itulah pengkhianat Pancasila (pengkhianat Pancasila)*

*Jangan takut dan jangan gentar
Kedaulatan di tangan Anda
Jangan takut dan jangan gentar
Hak pilihmu dilindungi negara*

Jika berkaca dari lirik yang Rhoma buat, tentu tiada kesan negatif yang muncul—apalagi Anda membacanya di masa kini. Lirik-lirik, seperti: “pilih satu yang paling Anda suka”, “pemilu itu bebas dan rahasia”, terkesan biasa saja dan sebagaimana mestinya, bukan? Namun, andaikan kembali ke pemilu 1982, tentu lirik-liriknya bermakna lebih mendalam. Lirik-lirik, seperti: “bebas artinya tidak boleh dipaksa”, “amalkan aturan permainan”, tegakkan keadilan dalam pelaksanaan”, “apabila ada yang memaksa”, “itulah pengkhianat Pancasila”, menjadi sangat berarti mengingat kondisi pemilu di era Orde Baru sarat dengan kecurangan.

Bawaslu mencatat “... protes-protes atas banyaknya pelanggaran dan manipulasi perhitungan suara yang dilakukan

oleh para petugas pemilu pada Pemilu 1971. Pemilu 1977 juga diikuti pelanggaran dan kecurangan yang lebih masif” (*Sejarah Pengawasan Pemilu*, n.d.). Lainnya, KEPPRES 82/1971 mengenai pembentukan badan, Korps Pegawai Republik Indonesia (KORPRI), yang juga diklasifikasikan sebagai bagian dari Golkar (Korps Pegawai Republik Indonesia, 1971).

Tak hanya itu, Badan penyelenggara Pemilu 1982 yang dewan pertimbangannya diketuai oleh menteri kehakiman dengan anggota ABRI, parpol, dan Golongan Karya (*Sejarah Pengawasan Pemilu*, n.d.) juga tampak banyak politik kepentingan di dalamnya. Singkat kata, lagu “Pemilu” menjadi ejawantah agensi dari pedangdut dalam merespons kondisi di kala itu.

Contoh lain adalah Camelia Malik. Camelia pun menunjukkan keyakinannya dan totalitasnya untuk Golkar. Ia berujar jika “pilihannya jelas untuk Golkar” sedari tahun 1982 hingga berakhirnya orde baru. Pun ia menyadari posisi dangdut dalam konteks politik, di mana pedangdut di panggung kampanye (dengan kemasan pertunjukan) sebagai daya tarik untuk memilih Golkar pada pencoblosan (“Camelia Malik: Warna Saya Jelas,” 1997).

Sikap Camelia yang berpegang teguh pada Golkar tentu menolak anggapan jika artis dan biduan hanya menjadi alat atau agen pasif. Pasalnya mereka bersedia menunjukkan loyalitas mereka, dan mereka sadar fungsi, peran, implikasi dari kehadiran dan posisinya di setiap kampanye. Apalagi banyak dari mereka yang mendaftar menjadi calon legislatif atau perwakilan dari partai. Alhasil, mereka sadar jika dangdut yang mereka bawakan bukan hanya sekadar bunyi dan goyang, tetapi dapat menjadi alat jitu dalam mengumpulkan massa dan mendinamisir pemungutan suara dari pemilihan RT/RW hingga Presiden dan Wakil Presiden.

Lantas pemilu berlanjut dan masyarakat semakin larut dengan dangdut. Namun ada yang berbeda dengan pemilu

tahun 1987. Di mana Rhoma sudah tidak lagi mendukung Partai Persatuan Pembangunan (PPP). Alasan Rhoma adalah partai sudah tidak sepenuhnya berasakan Islam sesuai dengan perjuangan dakwahnya. Keadaan tersebut menyebabkan hiburan musik kampanye PPP menjelang pemilu 1987 hanya diramaikan aktivis dan petugas partai saja (Shofan, 2014, p. 229). Pada tahun 1987, PPP memang mengalami penurunan suara, dari yang sebelumnya (Pemilu 1982) mendapatkan 20.871.880 suara menjadi 13.701.428 suara.

Kala itu, pemilu 1987 juga tercatat sebagai kemerosotan terbesar PPP, yakni hilangnya 33 kursi dari pemilu sebelumnya (*Pemilu 1977-1997*, n.d.). Tentu banyak alasan yang menyebabkan hal ini terjadi. Salah satu yang tercatat dalam sejarah adalah karena tidak diperkenakkannya lagi PPP menggunakan lambang Ka'bah dan bertumpu pada asas Islam (*Pemilu 1977-1997*, n.d.). Namun, bukan tidak mungkin jika hilangnya peran dangdut atau Rhoma Irama turut memengaruhi penurunan tersebut.

Bertolok dari catatan di atas, narasi agensi pedangdut di pemilu 1971, 1977, 1982, dan 1987 tentu tidak dapat mengover segala kompleksitas yang ada di lapangan—semisal sabotase penampil yang dikhawatirkan Muzaini Ramli, ketua Lajnah Pemilihan Umum Ummat Islam (LPUI) DPD PPP DKI Jakarta (“Apa Sih Kekuatan Oma Irama,” 1977), dan lain sebagainya—, tetapi bagi saya kehadiran mereka telah menunjukkan bagaimana bukti atas aksi-reaksi akan agensi pedangdut di kala itu mengenai kontestasi politik elektoral Indonesia. Agensi pedangdut tersebut yang lantas merangsang saya dalam menulis artikel ini, tetapi dengan fokus Pemilu Presiden dan Wakil Presiden yang terjadi barusan, tahun 2024. Pertanyaan yang lantas saya ajukan adalah siapa saja pedangdut yang perlu dicatat agensinya? Bagaimana agensi dari pedangdut pada Pemilu Presiden dan Wakil Presiden 2024? Bagaimana pedangdut memberikan dukungannya pada capres tertentu?

Untuk menjawab pertanyaan tersebut, saya menggunakan metode etnografi dan penggunaan data digital. Sementara dalam mengartikulasikan agensi, saya meminjam pengertian agensi dari beberapa teoretikus sosiologi dan antropologi yang terkait dengan praktik sosial atau kultural. Semisal Anthony Giddens, yang meneoretisi agensi sebagai variabel yang bertemu atau bercampur—saya membahasakannya dengan tumbuk dan tumbuh—with variabel struktur dalam membentuk praktik sosial (1984); Claude Lévi-Strauss, yang menekankan jika struktur masyarakat menentukan agensi—sebagaimana ia seorang strukturalis (1963); William H. Sewell Jr., yang mengutarakan sebaliknya, agensi menekankan peran tindakan dalam membentuk masyarakat (1992); James Laidlaw, yang mencatat bagaimana para antropolog menggiring konsep *agentive turn*—konsep yang menekankan keseimbangan antara agensi dan struktur (2014).

Dari paparan barusan, tentu agensi merujuk pada praktik sosial atau kultural yang tertaut dengan struktur. Terlepas dari struktur memengaruhi agensi, agensi memengaruhi struktur, atau keseimbangan antara keduanya, menurut hemat saya, agensi merupakan kapasitas atau aspek-aspek yang lekat dan tinubuh pada tindak tanduk *agent* (pelaku). Alhasil dengan fokus agensi pedangdut pada kepenulisan artikel ini, fenomena dangdut dan pemilu 2024 dapat disingkap, sehingga simplifikasi pada pedangdut yang menempatkan mereka hanya sebagai objek pasif yang dapat dengan mudah dikomodifikasi, jangan-jangan berlaku sebaliknya.

Pembahasan

Setelah 1987, pemilu Indonesia terus berlangsung pada 1992, 1997, 1999, 2004, 2009, 2014, 2019, dan 2024. Sementara pada musik dangdut, musik rakyat ini juga terus berkembang hingga hari ini. Kaitan antar keduanya juga sangat kompleks, semisal:

manuver Rhoma Irama di tahun 1996 yang mendukung partai Golkar (Raditya, 2022, p. 17); orde baru yang memilih dangdut sebagai musik dalam merayakan kemerdekaan tahun 1995 ditandai dengan “Semarak Dangdut 50 tahun Indonesia Emas” (Simatupang, 1996).

Selain itu, tahun 1997 juga menjadi penting untuk dangdut dan politik. Di mana banyak biduan dangdut yang terlibat, bahkan menempati posisi penting dalam kampanye. Tempo mencatat, “para menteri pun ‘berebut’ pendamping kampanye: ya artis dangdut tadi” (“*Saya Di-Booking Pak Ginandjar*” - Nasional Tempo.Co, 2003). Atas dasar itu, Tempo juga dengan berani menyebut dengan sedikit menyindir, “jika dangdut bisa disebut sebagai ‘musik resmi’ kampanye pemilu 1997” (“*Saya Di-Booking Pak Ginandjar*” - Nasional Tempo.Co, 2003). Selanjutnya, relasi dangdut dan kampanye pada pemilu masih terus berjalan, walaupun kehadiran dan implikasinya tidak melulu produktif dan serupa tiap zamannya. Kendati demikian, geliat dangdut dalam pemilu 2024 menarik untuk diselisik. Karena terjadi pertemuan antar generasi dangdut yang membentuk pola dukungan sekaligus *agentic turn* yang berbeda dan unik satu sama lain.

Agen Biduan Dangdut pada Pemilu 2024

Pemilihan umum Indonesia tahun 2024 usai beberapa bulan yang lalu. Hasilnya pun sudah diumumkan pada 20 Maret 2024, dengan pemenang kandidat nomor dua, Prabowo Subianto dan anak sulung Joko Widodo, Gibran Rakabuming Raka (KPU, 2024). Mereka memenangkan 58,59% dari suara sah. Dari 38 provinsi, Prabowo dan Gibran hanya kalah di dua provinsi, Aceh dan Sumatra Barat; di mana Anies dan Muhamminlah menjadi pemenangnya. Secara total, Anies Baswedan dan Muhammin Iskandar memperoleh 24,95% suara sah, serta Ganjar Pranowo dan Mahfud MD memperoleh 16,47% suara sah (*Pemilu 2024*, 2024). Terlepas dua kandidat lainnya kini mempersoalkan ke

Mahkamah Konstitusi, dalam artikel ini saya lebih berfokus dengan agensi pedangdut di pemilu Capres-Cawapres 2024 ini.

Dari observasi yang telah saya lakukan beberapa bulan sebelum pencoblosan, terdapat beberapa nama pedangdut yang penting dicatat. Mereka adalah Rhoma Irama, Denny Caknan, Happy Asmara, Ndarboy Genk, dan NDX Aka. Kelima agen tersebut menjadi penting dicatat di antara pedangdut atau musisi lainnya, karena agensi mereka yang saya anggap penting dalam pemilu 2024, terjadinya pertemuan antar generasi dangdut, juga terjadi perbedaan agensi baik secara format hingga sikap. Hasil selisik pada kelima nama didasarkan akan observasi yang saya lakukan di pertengahan tahun 2023 hingga awal tahun 2024 pada pertunjukan atau kampanye.

1. Rhoma Irama

Rhoma Irama tentu bukan nama baru di jagat musik dangdut dan perpolitikan Indonesia. Rhoma Irama (77 tahun) merupakan seorang legenda hidup musik dangdut dan musik Indonesia. Rhoma menjadi spesial karena tawaran baru konsep ‘dangdut’ dari gaya musical yang berbeda dari orkes melayu pada umumnya. Ada beberapa hal yang Rhoma rancang ketika itu, yakni: (1) harus populer secara luas, (2) menggoyang persoalan kelas, (3) menarik kepekaan masyarakat, (4) lebih modern, (5) membawa pesan dengan bahasa yang mudah dipahami, serta (6) musiknya juga tidak kebarat-baratan atau sekadar meniru gaya Melayu-Deli, Arab, dan India, melainkan terdengar Indonesia (Frederick, 1982, p. 109). Hasilnya, Rhoma memang membawa perubahan pada musik dangdut ala dirinya. Alih-alih hanya musik, Rhoma juga mengubah perlahan soal pakaian, goyang, dan pesan lagu dangdut.

Sepanjang karier bermusik maestro Rhoma Irama, ia telah memproduksi hampir 1000 lagu yang terakomodasi pada album-albumnya, baik sebelum bersama Soneta, dengan Soneta, ataupun proyek musik lainnya; entah untuk pembuatan album,

soundtrack film, maupun proyek dalam rangka lainnya, semisal album *Pemilu* tahun 1982, *Partai Idaman* tahun 2015. Beberapa tahun belakangan, Rhoma Irama masih terus beraktivitas sebagai musisi dengan tampil di pelbagai tanggapan dangdut dan festival lintas genre. Tak hanya itu, sejak 11 Juni 2021, ia juga berkonsentrasi pada channel YouTubenya dengan membuat seri siniar *BISIKAN*¹² *Rhoma (Rhoma Irama Official, 2021)*. Sampai tulisan ini dibuat, sudah 121 tamu yang telah berbincang dengan dirinya—termasuk bersama penulis (*Rhoma Irama Official, 2023*). Sementara pada sepak terjangnya pada dunia perpolitikan, sosok Rhoma sudah tak perlu lagi diragukan. Pada tahun ini, Rhoma mengambil peran dalam kampanye Pemilu 2024 untuk kandidat presiden wakil presiden nomor satu, Anies Baswedan dan Muhammin Iskandar.

2. Denny Caknan

Denny Caknan (31 tahun) menjadi sosok biduan dangdut yang paling bersinar dalam lima tahun belakangan. Pria asal Ngawi, Jawa Timur ini memulai dengan musik pop dan mengganti haluannya ke dangdut pada akhir tahun 2018. Lalu di tahun 2019, lagunya “Kartonyono Medot Janji” menjadi *viral*. Berdasarkan data hari ini, lagu “Kartonyono Medot Janji” yang dipublikasikan pada 5 Mei 2019 ini telah ditonton sebanyak 280 juta sekian kali—sebagai informasi penduduk Indonesia sebanyak 270 juta sekian penduduk.

Selain lagunya yang enak didengar, Denny muncul di saat yang tepat. Di mana ketika itu, dunia dangdut memang tengah lagi subur-suburnya. Namun bukan dangdut dari Jakarta yang membuat nama dangdut kembali diminati, pun bukan nama biduan dangdut terdahulu, melainkan seorang

12. BISIKAN Rhoma adalah singkatan dari Bincang Asyik barengan Rhoma Irama.

biduan Campursari dan CongDut¹³, Didi Kempot. Ketika itu Didi Kempot mendapat sebutan sebagai *godfather of broken heart* (Raditya, 2020a). Didi Kempot dengan lagu dangdut berbahasa Jawa meluas ke pelbagai daerah, sementara teman-teman muda yang juga mengusung dangdut berbahasa Jawa teresonansi, baik secara perhatian hingga popularitas. Denny Caknan adalah salah satu di antaranya yang mendapat dampak baik pergerakan dangdut Jawa (Raditya, 2022, p. 152)"ISBN":"9786239883652","language":"Indonesia","number-of-pages":"332","publisher":"Penerbit Gading","publisher-place":"Yogyakarta","title":"Dangdutan; Kumpulan Tulisan Dangdut dan Praktiknya di Masyarakat","author":[{"family":"Raditya","given":"Michael H. B."}],"issued":{"date-parts":[[2022]]}},"locator":"152","label":"page"}],"schema":"https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json"} .

Tidak berhenti dengan "Kartonyono Medot Janji", Denny Caknan terus merilis lagu dangdut berbahasa Jawa, mulai dari "Sugeng Dalu", "Sampe Tuwek", "Los Dol", "Kalih Welasku", "Satru", "Satru 2", hingga "Wirang". Jika Rhoma Irama dahulu laris di kaset hingga televisi, maka Denny Caknan jaya di kanal bernama YouTube. Di YouTube, *subscribers* dari akunnya sebanyak 6.110.000 pengguna (dirujuk pada tanggal 26 April 2024). Lagu-lagu berbahasa Jawanya selalu *trending*, apalagi Denny memang memiliki intensi dalam mengartikulasikan persoalan cinta anak muda dengan bahasa *ngoko* yang lebih mudah dipahami milenial. Lantas, ketenaran Denny Caknan ini menjadi magnet baru penonton dangdut, yang sekaligus menjadi magnet baru untuk kampanye politik elektoral. Pada pemilu 2024, Denny Caknan mendukung pasangan calon presiden dan wakil presiden nomor urut dua, Prabowo Subianto dan Gibran Rakabuming Raka.

13. Di akhir hayatnya, Didi Kempot mengenalkan genre musiknya sebagai CongDut, sebuah pertemuan antara kerongcong dan dangdut. Lagu-lagunya lantas dalam lima tahun belakangan digarap dalam format dangdut pada pertunjukan dangdut.

3. Happy Asmara

Happy Asmara (24 tahun) seorang biduanita asal Kediri yang beken di lima tahun belakangan. Dari kelima nama yang saya sebut, hanya Happy Asmaralah yang berjenis kelamin perempuan. Namun bukan berarti tiada biduanita yang mengikuti pusaran dukungan kampanye, sebaliknya, saya mendapati banyak nama biduanita yang ikut pentas ketika salah satu parpol atau calon melakukan kampanye. Lalu mengapa hanya Happy Asmara yang saya catat, pasalnya hanya Happy Asmaralah yang berani terang-terangan mendukung dan menunjukkan aktivitasnya ketika melakukan kampanye. Tidak hanya itu, Happy Asmara menjadi sosok penting karena ia adalah biduanita terlaris dengan penggemar terbanyak masa kini.

Tentu jika kembali ke tahun 2014-2015, nama Via Vallen, Nella Kharisma, Ratna Antika menjadi biduanita yang paling bersinar di masanya. Mereka pun sempat ikut aktivitas dukung mendukung kepala daerah hingga presiden dan wakil presiden. Nama mereka jugalah yang masih aktif hingga tahun Pemilu 2019. Namun industri musik dangdut silih berganti, wajah-wajah baru muncul. Sebenarnya banyak bermunculan nama biduanita di masa kini, seperti: Yeni Inka, Tasya Rosmala, Woro Widowati, Vita Alvia, Arlida Putri, Syahiba Saufa, dan masih banyak lainnya; tetapi Happy Asmara dikenang publik lebih mendalam karena beberapa hal, *pertama*, Happy sukses membawakan lagu-lagu yang membuat dirinya dikenal publik, seperti: “Rungkad”, “Apik”, “Shopee Maszeh (dari lagu asli bertajuk “Ngopi Maszeh”), “Tak Ikhlasno” (Asmara, 2017), dan lain sebagainya.

Kedua, Happy sempat menjalin kisah percintaan dengan biduan muda lainnya, Denny Caknan. Kisah cintanya menyita perhatian besar pendengar dangdut. Dari kisah cintanya tercipta beberapa lagu, seperti “Satru”, “Satru 2”. Walau kini mereka telah berpisah. *Ketiga*, ia bersama keluarganya membangun HA Manajemen yang menjadi magnet baru dangdut Jawa Timur—

bahkan Orkes Melayu Sera yang tenar 10 tahun lalu kini menjadi bagian dari mereka. Ketiga alasan itu lantas membuat Happy Asmara selalu berada di hati publik. Pun Happy memiliki kelompok penggemar yang militan, bahkan mereka menamai diri sebagai PASHATI atau kepanjangan dari Pasukan Happy Asmara Sejati. Pada Pemilu 2024, Happy Asmara mendukung calon presiden dan wakil presiden nomor urut dua, Prabowo Subianto dan Gibran Rakabuming Raka.

4. Ndarboy Genk

Ndarboy Genk merupakan nama panggung dari Helarius Daru (29 tahun). Laki-laki asal Bantul, Yogyakarta. Ndarboy mulai mengawali karier musik dangdut sebagai solois pada tahun 2017 di Semarang. Lalu pada tahun 2018, Ndarboy kembali ke tanah kelahirannya, Yogyakarta. Konteks dangdut Jogja ketika itu tengah marak band dangdut anak muda dengan musik yang progresif, semisal Koneg Band, Dangduters, Wawes, Guyon Waton, Klenik Genk, Longfly dan lain sebagainya. Atas dasar itu, pada awalnya Ndarboy bergabung dengan Royal Rumble Studio—sebuah komunitas yang berisikan grup dangdut Jawa dari Yogyakarta (W. Official, 2018), tetapi karena satu dua alasan, Ndarboy Genk membangun kariernya sendiri.

Ia merilis lagu pertamanya “Iki Ati Dudu Boto” pada 2017. Perlahan ia dikenal publik karena lagu-lagunya yang *easy listening*, liriknya dekat dengan anak muda, kualitas suara yang mumpuni, dan video clip yang menarasikan relasi percintaan anak muda. Berturut-turut *single*-nya, seperti “Tibo Mburi”, “Aku Seng Nduwe Ati”, “Kadung Jeru” menjadi viral. Hingga pada lagu “Balungan Kere”, nama Ndarboy dikenal publik luas. Setelahnya ia merilis banyak lagu, semisal, dua lagu sebagai bagian trilogi lagu “Balungan Kere”, yakni “Baik-Baik Saja” dan “Salah Pilih”, “Wong Sepele”, “Ojo Nangis”, “Ambyar Mak Pyar”, “Mendung tanpo Udan”, hingga “Anak Lanang”.

Jika ditilik dari lagu-lagunya, tentu Ndarboy memiliki relasi kuat dengan dangdut ala Didi Kempot. Pun Ndarboy mengamini hal tersebut dan menunjukkan kedekatannya dengan mendiang Didi Kempot. Setelah Didi Kempot meninggal, Ndarboy berupaya melanjutkan warisannya dengan terus membawakan lagu dangdut berbahasa Jawa.

Tidak hanya itu, Ndarboy juga menjalin relasi dengan biduan dangdut segenerasinya, seperti Denny Caknan, Happy Asmara, atau kolaborasi antar genre, seperti Bravesboy, bahkan generasi, seperti Dewa Budjana. Tidak jauh berbeda dengan Denny dan Happy, Ndarboy juga memiliki penggemar yang militan bernama Koboy, *Konco* (teman) Ndarboy. Pada pemilu 2024 ini, posisi Ndarboy menjadi menarik karena beberapa gelagatnya mengarah pada dukungan untuk calon presiden nomor urut tiga, Ganjar Pranowo, walau berubah haluan kelak.

5. NDX Aka

NDX AKA didirikan pada tahun 2011 oleh Yonanda Frisna Damara—and kemudian mengajak Fajar Ari—sebagai Hip Hop Dangdut. Mereka menarik karena berhasil memberi tawaran baru pada dangdut, khususnya bagaimana rap menjadi bagian dari dangdut. Pada awalnya mereka dikenal publik karena lagu ciptaan Anton Obama—and dipopulerkan sebelumnya oleh Wawes—yang bertajuk “Sayang” (Raditya, 2020b, p. 179). Pada lagu tersebut, mereka mengganti *verse* lagu dengan rap. Lagu versi mereka lantas menjadi beken di kalangan anak muda dan mendapatkan popularitasnya dengan segera.

Tidak berhenti pada lagu “Sayang”, mereka menciptakan single-single baru, seperti: “Ditinggal Rabi”, “Kimcil Kepolen”, “Pamit kerjo”, “Undangan Rabi”, “Pasukan Anti Prei”, “Apa Kabar Mantan”, dan lain sebagainya. Ketika itu, lagu mereka semakin *booming* setelah dicover biduanita-biduanita seperti, Via Vallen, Nella Kharisma, dan Ratna Antika, bahkan hingga hari ini, lagu-lagu lawas mereka juga masih terus dibawakan,

semisal oleh Yeni Inka, Dike Sabrina, Happy Asmara, Shinta Arsita, Difarina Indra, dan lain sebagainya.

Berjalan lebih dari 10 tahun, NDX AKA konsisten dalam merawat popularitasnya. Dari panggung pertunjukan yang saya hadiri di tahun 2023, saya mendapati panggung-panggung dengan NDX AKA sebagai pengisi pamungkas—pengisi pada bagian akhir acara. Tidak hanya di kota di mana ia tumbuh, Yogyakarta, saya mendapati banyak panggung di Jakarta dengan pengisi dangdut rap ini. Setelah saya berinteraksi dengan penonton, usut punya usut, mereka juga terus merawat penggemarnya, yang mereka namai dengan Familia. Pada Pemilu 2024 ini, NDX AKA memberikan dukungan pada pasangan calon presiden dan wakil presiden nomor urut tiga, Ganjar Pranowo dan Mahfud MD.

Agensi Biduan Dangdut pada Pemilu 2024

Kelima biduan dangdut memberikan dukungan dengan cara yang berbeda-beda. Perbedaan cara dukungan ini yang lantas saya terjemahkan sebagai agensi dari tiap agent. Saya memulainya dengan NDX AKA. Dari keempat agent lainnya, **NDX AKA** menunjukkan dukungannya paling awal pada salah satu *paslon*. NDX AKA mendukung penuh Ganjar Pranowo dan partai berlogo banteng. Hal ini ditunjukkan pertama kali pada awal tahun 2023, di mana ia terlibat pada Ganjar Pranowo Festival pada 7 Januari 2023 di Yogyakarta (N. A. Official, 2023). Setelah itu, NDX AKA selalu turut serta tampil pada festival serupa yang dihelat oleh Sahabat Ganjar, baik berupa Ganjar Pranowo Festival, Pesta Rakyat Ganjar Pranowo, dan acara sejenis.

Tidak hanya sebagai pengisi festival, NDX AKA memainkan peran yang tak kalah penting, di mana ia menciptakan lagu khusus untuk Ganjar Pranowo dan PDI. Lagu pertama mereka adalah “Rambut Putih” yang dirilis pada 19 Mei 2023 di Channel

YouTube NDX AKA. Begini liriknya:

*Aku tak percaya lagi
Janji manismu marahi nglarani
Sumpah serapah, kakehan janji
Ora terbukti, hanya sebatas mimpi*

*Sorry, aku tak mileh pamit
Wis ana pilihan sing komplit
Mikir lan rekasa, gawean cetha
Hasile nyata*

*Abang, klambi abang sing tak sayang
Putih, rambut putih sing tak pilih (sing tak pilih)
Ra peduli mengkerut bathuke
Tandha sat-set leh nyambut gawe*

*Abang, klambi abang sing tak sayang (sing tak sayang)
Putih, rambut putih sing tak pilih
Nganti kebayang-bayang
Atiku ra bakal ngalih*

*Mulai saiki mileh sing pasti-pasti
Merga wingi ati keblongan, wis dilarani
Dulu bahagia mungkin hanya halusinasi
Saiki sing ning ngarep mata tulus, gemati*

*Seperti malaikat, dia datang beri harapan
Bagai perlita dalam gelap, dia penerang
Welas asihmu sebagai pembuka jalan
Yakin, di hari nanti, bahagia 'kan kujelang*

*Sorry, aku tak mileh pamit
Wis ana pilihan sing komplit
Mikir lan rekasa, gawean cetha
Hasile nyata*

*Abang, klambi abang sing tak sayang
Putih, rambut putih sing tak pilih
Ra peduli mengkerut bathuke
Tandha sat-set leh nyambut gawe*

Dari lirik di atas, NDX AKA membawakan lagu bernuansa politik dengan cara ungkap yang biasa mereka lakukan, berbahasa *ngoko*, term yang mudah dipahami, dekat dengan anak muda, seakan membicarakan bab cinta. Tidak berbeda dengan lagu-lagu mereka lainnya, NDX bermain-main dengan semantik dan semiotik, semisal pada lagu “Kimcil Kepolen”, di mana mereka menggunakan kata Ninja dan FU [Satria]—merek motor—untuk menunjukkan ‘ketampanan’ karena kekayaan. Dalam lagu ini, mereka menggunakan term *abang* yang berarti merah merujuk pada warna partai PDI Perjuangan; term putih yang merujuk pada rambut ikonik Ganjar Pranowo; *sat-set leh nyambut gawe* (cekanan ketika bekerja) merujuk pada citra yang dibangun oleh Ganjar Pranowo. Sejak dirilis, lagu tersebut menjadi salah satu lagu wajib yang mereka bawakan di depan pendukung Ganjar Pranowo.

Tidak cukup dengan satu lagu, NDX AKA kembali merilis lagu. Lagu tersebut adalah “Bantenge Metu Kandang” (Bantengnya keluar kandang) yang dirilis pada 28 Oktober 2023. Berbeda dengan lagu sebelumnya, lirik di dalam lagu “Bantenge Metu Kandang” lebih persuasif dan eksplisit. Secara musik, gaya lagu ini tidak berbeda dengan gaya NDX AKA, yakni dengan rap. Sementara pada penggunaan bahasa, lagu tersebut mengakomodasi lirik berbahasa Indonesia (pada bagian refrein) dan bahasa Jawa *ngoko* (pada bagian rap), begini liriknya:

*Ganjar Pranowo untuk Indonesia
Nyalakan merahmu, Banteng, rapatkan barisanmu
Jaga komando, Ganjar Pranowo pilihanku*

*Kita menangkan Ganjar, solid bergerak tak gentar
Demi kejayaan Indonesia*

*Bantenge metu kandhang, sing numpak abang-abang
Berjuang 'tuk menang, tak perlu menjatuhkan
Banteng enom berjuang, siap-siap bergerak
Erat mempersatukan, langkah kuat serempak*

*Bapak Ganjar Pranowo, priyayi ingkang resik
Dados pemimpin kita ben negara luwih apik
Gemati ro wong cilik, pribadi ingkang mituhu
Pak Ganjar pilihanku, kami bersamamu*

*Masa depan kusongsong, kita siapkan mental
Banteng bergotong royong, insyaallah menang total
Ditabrak ra sumingkir, ra gawe rakyat khawatir
Bantenge ora muntir, berjuang tekan akhir*

*Banteng tetap berjuang
'Tuk raih kemenangan
Jagalah asa tetap berkobar
Kita bersama Ganjar*

*Nyalakan merahmu, Banteng, rapatkan barisanmu
Jaga komando, Ganjar Pranowo pilihanku
Kita menangkan Ganjar, solid bergerak tak gentar
Demi kejayaan Indonesia*

Ganjar Pranowo untuk Indonesia

Dari lagu tersebut, tentu sangat mudah melihat motif dan modus dari lirik lagu. Pembuka dan penutup lagu, //Ganjar Pranowo untuk Indonesia// saja sudah menunjukkan untuk apa lagu ini dibuat. Lirik pada bagian awal—seperti refrein yang digunakan untuk dinyanyikan bersama—juga telah

menunjukkan (1) ‘merah’ dan ‘banteng’ yang merujuk pada partai PDI Perjuangan; (2) Ganjar Pranowo sebagai presiden; (3) //kita menangkan Ganjar// sebagai ajakan; (4) kemenangan Ganjar sebagai cara meraih kejayaan Indonesia. Tak jauh berbeda, bagian *verse* juga menyimpan harapan yang sama, kemenangan Ganjar. Setelah lagu ini rilis, festival yang dihelat Sahabat Ganjar selalu dimeriahkan dengan lagu ini. Alhasil dua lagu, kehadiran mereka dalam panggung kampanye PDI, dan dukungan mereka melalui sosial media kepada Ganjar menjadi ejawantah bagaimana mereka mendukung *paslon* nomor tiga secara penuh.

Biduan lainnya yang mendukung Ganjar adalah **Ndarboy Genk**. Sebelumnya Ndarboy memang sudah mengenal Ganjar, semisal di Podcast milik Ganjar tahun 2022. Menuju pemilu 2024, Ndarboy memang tak segerak cepat NDX AKA dalam mendukung, melainkan beberapa bulan saja sebelum pemilu. Bahkan dukungan Ndarboy justru lebih kepada ucapan terima kasih karena telah memimpin Jawa Tengah dan mempersiapkan untuk pemilihan 2024. Atas dasar itu ia menciptakan lagu bertajuk “Surat”, akronim dari “Suara Rakyat”. Menurut penuturan Ndarboy, “lagu ini terinspirasi dari Pak Ganjar. Judulnya surat, kepanjangan suara rakyat. Jadi saya sebagai wong cilik mau titip mandat kepada bapak untuk terus memikirkan rakyat.” Lagu tersebut dirilis pada 5 September dan disebarluaskan melalui YouTube Ndarboy pada 6 September 2023. Liriknya sebagai berikut:

*Kene kene kene kumpul kene
Ben pemimpine mikirke rakyate
Ojo podo ribut, po meneh do mbesengut
Sing rambut putih kerjone sumbut
Sing liyane do dadi pegawe
Aku mung kerjo srabutan sak onone
Penting weteng wareg adem ayem pikirane*

*Masalah negoro manut presiden'e
Namung wong cilik
Kadang ra wani ngritik
Nanging atine ojo digawe kecelik
Amit sewu bapak ibu yang terhormat
Kula titip mandat mikirno rakyat
Urip mung sepisan
Kudu maju jalan
Saiki susah sopo ngerti sesok dadi sultan
Senajan maem gur mung sego sayur bayem
Koyo Jateng sing penting Gayeng
Seko JaTeng Indonesia ayem tentrem.*

Tentu lagu ini menjadi ucapan terima kasih karena memimpin Jawa Tengah sebagai gubernur, tetapi dari lirik lagu di atas, pesan yang terkandung justru mengarah pada pencalonan presiden, di mana tampak pada //seko Jateng///Indonesia ayem tentrem// (dari Jawa Tengah, Indonesia ayem tenteram) sebagai harapan pencalonan. Sementara narasi aku (subjek) yang dibangun Ndarboy pada lagu adalah rakyat kecil atau miskin, ditandai dengan //namung wong cilik//, //saiki susah sopo ngerti sesok dadi sultan// dan lain sebagainya. Rakyat kecil atau *wong cilik* memiliki konotasi dengan prinsip partai berlogo banteng, PDI Perjuangan.

Setelah dirilis, lagu ini pun langsung dipentaskan pada acara *pamitan* Ganjar sebagai Gubernur pada 5 September 2023 (NDX hingga Ndarboy Genk Bakal Meriahkan Pamitan Ganjar sebagai Gubernur Jateng, 2023). Dengan bergabungnya Ndarboy sebagai musisi pendukung kampanye Ganjar, maka ia berpentas di beberapa tempat lainnya. Salah satunya di Festival Suara Kerakyatan di lapangan Wijirejo, Bantul pada 22 September 2023, lagu "Surat" kembali berkumandang (TRANSHIT MUSIC, 2023). Tak hanya itu, ada yang menarik dilakukan Ndarboy di pentasnya, di mana pada lagu terakhir ia mengganti lirik

lagunya yang bertajuk *Koyo Jogja Istimewa* dengan dukungan untuk Ganjar. Lirik yang seumpama //ibarat *koyo kutoku Yogyo// koe ncen istimewa// diubah menjadi //ibarat *koyo kutoku Yogyo// Pak Ganjar istimewa//. Ia melakukannya lebih dari dua kali di dalam lagu tersebut.**

Pada kesempatan yang lain, pada 6 Oktober 2023, ketika Mahfud MD—calon wakil presiden Ganjar—mengunjungi rumah seniman Butet Kartaredjasa, Ndarboy kembali menyanyikan lagu *Koyo Jogja Istimewa*, tetapi mengganti liriknya untuk Mahfud MD, //ibarat *koyo kutoku Yogyo//koe ncen istimewa// diubah menjadi //ibarat *koyo kutoku Yogyo//Pak Mahfud istimewa// (Tari dance Joget, 2023a). Sepuluh hari berselang, Ndarboy menyanyikannya kembali untuk Ganjar Pranowo pada acara internal di rumah Butet Kartaredjasa, di Bantul, Yogyakarta (Tari dance Joget, 2023b). Selain format pergantian //Pak Ganjar Istimewa//, Ia juga mengganti di bagian *verse*, //Senajan sak anane//sing penting karo kowe// diubah menjadi //Senajan sak anane//nek ra Ganjar ora wae// (yang artinya, jika bukan Ganjar tidak usah); dan pada bagian *refrein* awal //gelem nompo opo anane//tresnoku ra bakal mletre// menjadi //gelem nompo opo anane//nek ra Ganjar ora wae//.**

Pada awalnya saya telah mengira jika Ndarboy mendukung penuh Ganjar, hingga saya mendapati lagu yang sama digunakan untuk calon nomor urut dua, Prabowo Subianto dan Gibran Rakabuming Raka di sebuah radio. Tepatnya pada bulan Desember 2023, di banyak saluran radio Jakarta, irungan lagu menyerupai *Koyo Jogja Istimewa* dengan lirik berganti dan mendukung Prabowo-Gibran saya dengar berulang. Beberapa hari setelahnya, lagu tersebut muncul menjadi salah satu *jingle* Prabowo-Gibran, dan rilis di YouTube Gerindra TV pada 14 Desember 2023 (GerindraTV, 2023) dengan tajuk “Prabowo Gibran Memang Istimewa”, begini liriknya (sebelah kiri)—dan lirik aslinya (sebelah kanan) sebagai komparasi:

<i>Yo mung Prabowo-Gibran</i>	<i>kowe siji siji ne</i>
<i>Aku tresno panjenengan</i>	<i>aku bangga karo kowe</i>
<i>Gelem nompo apa anane</i>	<i>gelem nompo opo anane</i>
<i>Tresnoku ra bakal mletre</i>	<i>Tresno ku ra bakal mletre</i>
<i>Yo mung Prabowo-Gibran</i>	<i>Kowe ojo sumelang</i>
<i>Tresnaku ra bakal ilang</i>	<i>tresna ku ra bakal ilang</i>
<i>Ibarat Koyok Kutoku Yogyakarta</i>	<i>Ibarat koyo kuto ku Jogja</i>
<i>Prabowo-Gibran Istimewa</i>	<i>Kowe ncen istimewa</i>

Dari lirik di atas, Gerindra TV menggunakan bagian refrein lagu “Koyo Jogja Istimewa” dan mengubah liriknya. Bagian //kowe ncen istimewa// yang telah mengalami pergantian lirik menjadi //Pak Ganjar Istimewa//, kembali berubah menjadi //Prabowo-Gibran Istimewa//. Hal ini tentu menjadi menarik, di mana sebuah lagu mengalami pergantian ganda untuk kepentingan yang sama, meraih massa.

Hal lain yang menarik adalah Gerindra TV juga mempublikasikannya di YouTube. Hal yang jadi pertanyaan, apakah lagu tersebut bisa terbit di YouTube tanpa hak cipta dari pengarang? Sementara bab hak cipta lagu di YouTube tengah gencar dilakukan di tiga tahun belakangan. Artinya, tanpa izin pengarang lagu, Gerindra tidak bisa menggunakan lagu tersebut. Namun hingga hari pemilihan, lagu tersebut masih tersiar di radio dan hingga hari ini lagu tersebut masih bisa diakses di YouTube Gerindra TV. Apakah Ndabroy berpindah dukungan? Tadinya saya hampir berpikir demikian, tetapi batang hidung Ndabroy tak pernah terlihat di kampanye untuk Prabowo-Gibran, dan sudah tidak ada lagi di *line up* tim kampanye Ganjar. Beberapa saat berselang Ndabroy justru mengisi acara Komisi Pemilihan Umum (KPU) pada 30 Desember 2023; juga mengisi

acara pemilu damai yang didukung oleh Pemda DIY dan Polda DIY, bertajuk *Peace & Harmony* yang digelar pada 19 Januari 2024 di Titik Nol Km Yogyakarta (Juvintarto, 2024).

Berbeda dengan Denny Caknan, ia sempat memiliki hubungan baik pada dua kandidat, yakni kandidat presiden nomor urut tiga, Ganjar Pranowo dan nomor urut dua, Prabowo Subianto. Untuk pertemuan dengan Ganjar, Denny bertemu dan mencium tangan Ganjar pada akhir tahun 2022 di Dieng Culture Festival 2022. Ketika itu nama Ganjar telah diprediksi menjadi bakal calon presiden dari PDI Perjuangan, walaupun penetapannya baru terjadi pada 21 April 2023. Namun dua bulan berselang, Denny Caknan tengah duduk berbincang dengan Prabowo di kantor Kementerian Pertahanan. Denny datang menemui Prabowo karena undangan langsung dari sang calon presiden partai Gerindra (Raditya, 2023). Tentu pertemuan-pertemuan tersebut dapat dimaknai apa pun, tetapi yang pasti, kedua calon presiden tahu betul kekuatan Denny Caknan dalam mengumpulkan massa.

Beberapa saat kemudian, Partai Amanat Nasional—yang kelak menjadi salah satu partai pengusung Prabowo—memanggungkan Denny Caknan pada program Birukan Langit Indonesia, sebuah festival musik dengan tema dukung UMKM dan peduli lingkungan. Festival itu hampir berlangsung setiap bulan pada tahun 2023 dengan sokongan dana dari Partai Amanat Indonesia. Pada acara tersebut, mereka memang tidak berkampanye secara langsung dengan pesan persuasif, tetapi penggunaan warna biru dengan ketua PAN Zulkifli Hasan—yang tengah menjabat sebagai Menteri Perdagangan—and kader partai yang bolak balik berjoget di atas panggung, tentu kita sudah tahu ke mana arah acara tersebut dibuat.

Sementara pada akhir tahun 2023 dan awal 2024, Denny Caknan juga menjadi pengisi acara musik dengan poster wajah Prabowo dan Gibran di dalamnya. Nama acara tersebut adalah

Konser Indonesia Maju, dengan anak judul, “ngaji bareng Gus Miftah dan Denny Caknan”. Konser tersebut terjadi lebih dari 15 kali, beberapa di antaranya terjadi di Tulungagung, Tegal, Jepara, Temanggung, Magelang, Blora, Solo, Semarang, Bantul, Sragen, Bumiayu, Kendal, Klaten, Kroya, Jakarta, dan lain sebagainya.

Oleh karena konser tersebut sudah dalam rangka kampanye, maka arah acara tersebut lebih tersurat, yakni mendukung Prabowo sebagai presiden. Tentu Denny kooperatif dengan mempublikasikan informasi kampanyenya beberapa hari sebelum acara dimulai, tetapi di dalam konser, Denny tidak seinformatif itu. Pasalnya ia hanya memainkan lagu-lagunya, tanpa menciptakan lagu khusus untuk sang calon presiden. Bahkan ia cenderung malu-malu untuk terang-terangan mengajak penonton memilih Prabowo. Sebagai gantinya, ia berdalih mendoakan yang terbaik untuk pasangan calon nomor urut dua di atas panggung, semisal di awal, tengah, dan akhir pentas.

Sifat malu-malu ini yang justru berbanding terbalik dengan biduanita, Happy Asmara. Di mana Happy dengan jelas memperlihatkan aktivitas dan interaksi yang terkait Prabowo Subianto. Lebih lanjut, Happy Asmara konsisten menunjukkan keberpihakannya walau ia baru memperlihatkannya pada awal tahun 2024. Di mana pada tanggal 16 Januari 2024 ia mempublikasikan sebuah video di TikTok bergambar wajahnya di depan gambar Prabowo-Gibran dan wajah-wajah ketua partai pendukung—yang diolah oleh *artificial intelligence* laiknya laki-laki dengan jas berbaris. Videonya ditonton sebanyak 5 juta empat ratus kali di TikTok. Jika dilihat dari komen di dalam *postingan* tersebut, tentu banyak massa yang kaget atas pilihannya, walau tak sedikit yang mendukungnya.

Dua hari setelahnya, ia bersama pelakon, penyanyi, dan YouTuber Indonesia—semisal Raffi Ahmad, Atta Halilintar, Lesti Kejora, dan lain sebagainya—bertemu Prabowo pada pelepasan

bantuan untuk Palestina. Kendati acara tersebut adalah acara Kementerian Pertahanan, para artis menggunakan baju berwarna biru muda—warna yang digunakan Prabowo ketika kampanye. Beberapa hari setelahnya, pada 21 Januari 2024, Happy Asmara kembali mempublikasikan gambar tengah bersama Prabowo. Caption-nya tertulis “Asoli, asosiasi sepuluh juli sedang selfie ❤️ 🎵 ». Bareng bapak presiden kita nanti ❤️. Ah klo bisa posting 1000ox ak posting 1000ox. Oke gas oke gas ❤️ 🎵 ». Tanda dukungannya untuk Prabowo Subianto.

Tujuh hari sebelum pemilu berlangsung, Happy juga terlibat menjadi bagian dari Gemoy Nusantara yang merilis di YouTube lagu ciptaan Raffi Ahmad dengan tajuk “Doa untuk Pemimpin Negeri” (RANS MUSIC, 2024). Lagu tersebut dibuat sebagai dukungan kepada Prabowo, khususnya setelah apa yang terjadi padanya—semisal ketika ia selalu ‘tumbang’ dalam debat capres yang diadakan KPU, ketika ia menjadi bahan olok-olok, atau ketika ia dianggap telah difitnah, dan seterusnya. Di dalam video, Happy Asmara tampak menjiwai video sebagai bukti dukungannya. Bahkan, merasa kurang, ia juga mempublikasikan foto bersama Prabowo Subianto dan Gibran Rakabuming Raka pada Instagramnya tepat ketika pemilu berlangsung. Di foto tersebut tertulis keterangan “Semangat bapakku dan masku ❤️ 🎤. We love u ❤️ 💧 💧 💧 💧 ★ ⚡ ✨.” Happy juga mengunggah ucapan selamat ketika Prabowo dianugerahi pangkat Jenderal bintang empat oleh presiden Indonesia, Jokowi pada 28 Februari 2024. Happy menulis:

Selamat Bapak gemoy ku atas penganugerahan istimewa dari Bp Jokowi untuk bapak , Penyematan Pangkat Jendral Bintang 4 . Masyaallah terharu... Bangga. Kegigihan beliau selalu menjadi semangatku, dan semakin aku yakin dg quotes ini “KEMENANGAN ADALAH MILIK MEREKA YG TIDAK PERNAH MENYERAH DALAM KEADAAN

APAPUN”. Matursembahnuwun bp Presiden [@jokowi](#) Sekali lagi selamat Bapak Jendral [@prabowo](#) sekaligus Bapak Presiden 2024 ♡.

Singkat kata, Happy berkontribusi untuk kampanye Prabowo dalam mendinamisir massa melalui lagu, pertemuan, dan media sosialnya. Happy menyadari posisinya sebagai biduanita dangdut yang paling tenar, sehingga interaksi dan apa yang telah dilakukan olehnya niscaya berarti dan [bahkan] dimaknai lebih.

Sementara dukungan untuk pasangan calon nomor urut satu, Anies Baswedan dan Muhammin Iskandar dari pedangdut tak banyak dilakukan. Namun yang mengagetkan, sang raja dangdut mendukung *paslon* nomor urut satu beberapa minggu saja sebelum pemilihan. Tepatnya setelah Anies Baswedan berkunjung secara langsung ke Soneta Record di Depok pada 20 Januari 2024.

Dalam kesempatan itu, Anies berkunjung ke Rhoma untuk bersilahturahmi dan meminta doa restu dari sang raja dangdut. Ketika ditanya oleh wartawan, “apakah Rhoma mendukung “Anies?”, Rhoma menjawab “saya kan sudah di sini”; lalu, “apakah Rhoma akan membuat lagu untuk Amien (Anies-Muhammin)?” Rhoma menjawab “wah dari dulu sudah ada [lagunya]”.

Dalam wawancara, Rhoma tampak siap tempur. Bahkan ia memberi tanda bahwa ia tak sendiri, melainkan bersama organisasi yang di bawah komandonya, semisal FORSA (*Fans of Rhoma Irama*), Perisai Idaman Nasional, PAMDI (Persatuan Artis Musik Dangdut Indonesia), FAHMI TAMAMI (Forum Silaturahmi Ta’mir Masjid dan Musala), dan organisasi lainnya.

Beberapa hari setelahnya, tepatnya pada 28 Januari 2024, muncul pengumuman di Instagram milik Rhoma Irama, jika ia akan ikut serta pada acara Desak Anies (dan juga acara *Slepet*

Imin) dengan tema *ojol* dan buruh di Ancol, Jakarta pada 29 Januari 2024. Di sana, Rhoma menjadi satu-satunya pengisi acara kampanye. Ketika saya mendatangi acara tersebut, Rhoma dihadirkan sebagai acara puncak setelah diskusi bersama Anies dan Muhamimin. Di sana, saya banyak bertemu dengan para *ojol*—yang ditandai dengan jaket berwarna hijau—and *fans* Rhoma Irama—karena memakai atribut berwajah Rhoma.

Di sesi itu, Rhoma juga mendeklarasikan dukungan untuk *paslon* nomor satu serta mengajak Rhomais—wadah penggemarnya—untuk memilih Anies dan Muhamimin, mendukung perubahan, serta berupaya memenangkan *paslon* nomor urut satu. Ketika Rhoma mendeklarasikan dukungan, Anies dan Muhamimin mendampingi di sebelahnya. Deklarasi diakhiri dengan pemberian jaket Rhomais langsung dari Rhoma untuk Anies dan Muhamimin. Setelah deklarasi, lagu-lagu Rhoma dikumandangkan, seperti “Reformasi”, “Kita adalah Satu”, “Pemilu Damai”, “Indonesia”, dan lain sebagainya.

Tidak berhenti sampai di situ, Rhoma Irama juga mengisi kampanye akbar AMIN di stadion Untung Suropati Pasuruan, Jawa Timur pada 9 Februari 2024. Pun ia merencanakan untuk juga mengisi kampanye akbar di JIS, Jakarta pada 10 Februari 2024. Namun ia dan Soneta Group tidak jadi tampil. Alih-alih perjuangan usai sampai pencoblosan, Rhoma Irama meneruskan perjuangan hingga perhitungan suara. Tepatnya pada tanggal 22 Februari 2024, Rhoma Irama juga melakukan pernyataan sikap bersama barisan organisasi di belakangnya untuk mewujudkan demokrasi yang berintegritas.

Pernyataan sikap tersebut ia lakukan di kantor Soneta Record di Depok. Ia memprotes pemilu 2024 yang [baginya] tidak adil. Menurut Rhoma, etika dan moral menjadi hilang bahkan dikuasai elite politik. Di mana pemilu sebagai pesta rakyat justru menjadi pesta untuk kalangan tertentu. Lantas dalam pernyataan sikapnya, ia ingin pendukung AMIN dan

Rhomais mengawasi perhitungan KPU, juga mencatat pelbagai pelanggaran yang dibuat oleh salah satu partai. Singkat kata, di usia Rhoma yang sudah tidak lagi muda, Rhoma tetap memperjuangkan pilihannya. Bagi saya integritas Rhoma menjadi ejawantah agensi yang niscaya tidak hanya melengkapi, tetapi terus berarti.

Merunut Pola Agensi di Pemilu 2024: Sebuah Penutup

Kelima biduan menunjukkan agensinya masing-masing, dan mengekstraksi pola yang tak tunggal. Keseluruhan biduan tentu akan mengungkap jika dirinya mendukung *paslon* secara penuh, tetapi tindakan macam apa yang bisa diurai dari mereka? Dari biduan pertama, NDX AKA menyumbangkan dua lagu, menjadi pengisi musik pada kampanye, dan mendukung hingga pemilu berlangsung.

Ndarboy Genk menyumbangkan satu lagu, menjadi pengisi musik pada kampanye, mengganti lirik demi kepentingan politik, tetapi berpindah haluan beberapa saat menjelang pemilihan. Sebagai gantinya ia mendukung KPU dan acara yang mengusung pemilu damai. Denny Caknan menjadi pengisi musik pada kampanye dan mendukung hingga pemilu berlangsung. Namun Denny tampak malu-malu dalam memberikan dukungan di atas panggung ataupun di media sosial. Ia tak pernah lugas mengatakan “saya mendukung” atau “ayo coblos”, tetapi tentu kehadirannya di panggung sudah dapat dihitung sebagai dukungan, apalagi ia menjadi pengisi acara kampanye di lebih 15 titik.

Happy Asmara ikut menjadi bagian dalam menyumbangkan lagu, menjadi bagian dari kampanye—tetapi bukan menjadi pengisi musik—, dan mendukung penuh *paslon* lewat media sosialnya. Walau ia tak hadir di kampanye akbar, Happy tetap

terus mendukung. Sementara Rhoma Irama menjadi pengisi musik pada kampanye, mendukung penuh hingga pemilu, bahkan sampai perhitungan suara—ditandai dengan pernyataan sikap di media sosialnya.

Bertolak dari kelima biduan di atas, artikel ini tidak memiliki intensi untuk mengatakan agensi mana yang benar dan salah, melainkan membaca keragaman pola serta sikap; sekaligus memahaminya. Dari agensi-agensi tersebut, dapat dilihat jika kampanye memang menjadi ruang efektif untuk melakukan tindakan yang stimulatif guna kepentingan *paslon*. Namun, dengan aksi mereka, saya berpendapat jika hari ini, tindakan dan dukungan mereka justru tidak terbatas di atas panggung atau yang tampak dalam kampanye, melainkan terjalin dalam kehidupan sehari-hari dan bisa kapan saja, semisal dengan mereka yang turut membantu menyebarkan berita mereka di media sosial mereka. Happy Asmara juga mempublikasi banyak gambar untuk mendukung *paslon*.

Rhoma bahkan menggunakan media sosial untuk mengamplifikasi pernyataan sikap. Ini yang kiranya patut dihitung dalam memahami agensi di masa kini. Di mana kapasitas dalam konteks agensi tidak hanya sebatas yang terwujud di kampanye, tetapi tindak tanduk di luar arena kampanye. Belum lagi soal bagaimana sikap mereka yang tak seragam, mulai dari malu-malu, cuek, berani dengan lantang, bersetia, hingga berbelok arah¹⁴, bagi saya juga menjadi ruang dalam memahami apa yang dimaksud dengan agensi.

Dengan begitu, percakapan mengenai agensi juga bukan soal menang kalah, melainkan soal bagaimana agensi pedangdut sebagai bagian dari *modus operandi* dalam mewujudkan realitas yang terus bertumbukan dan terus berjalan, bernama pemilihan presiden dan wakil presiden. Meminjam term dari Giddens,

14. Soal berbelok arah dukungan pun tetap perlu dihitung sebagai agensi, walau ia akhirnya [dianggap] menyesuaikan diri dengan struktur yang ia temui—apalagi pedangdut bersangkutan tidak berkomentar atas hal ini.

praktik sosial, maka untuk membentuknya hari ini tentu hasil pertemuan, persilangan, dan bertumbuknya antara struktur atau tatanan masyarakat dan agensi biduan. Pada pemilu 2024, kelima biduan telah menunjukkan bagaimana dangdut dan politik tak hanya bersanding, tetapi terjalin satu sama lain.

Daftar Pustaka

- Apa Sih Kekuatan Oma Irama. (1977, April 9). *Tempo*.
- Asmara, H. (2017). *Happy Asmara Music—YouTube*. YouTube. <https://www.youtube.com/>
- Camelia Malik: Warna Saya Jelas. (1997, Mei). *Kompas*.
- Dan Oma Serta Upit Ikut Kampanye. (1977, April 9). *Tempo*, 54–58.
- Frederick, W. H. (1982). Rhoma Irama and The Dangdut Style: Aspects of Contemporary Indonesian Popular Culture. *Indonesia*, 34, 103–130.
- GerindraTV (Director). (2023, December 14). *Prabowo Gibran Memang Istimewa*. <https://www.youtube.com/watch?v=RBkN9I9RUpA>
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Polity Press.
- Juvintarto. (2024, January 20). *Kondusif Jelang Pemilu, Ndarboy Genk Goyang Jogja—Krjogja* [News]. KRJogja. <https://www.krjogja.com/yogyakarta/1243963660/kondusif-jelang-pemilu-ndarboy-genk-goyang-jogja>
- Korps Pegawai Republik Indonesia, 82, Keputusan Presiden Republik Indonesia, Keputusan Presiden Republik Indonesia (1971).
- KPU. (2024, March 20). *KPU Tetapkan Hasil Pemilu Tahun 2024*. <https://www.kpu.go.id/berita/baca/12300/kpu-tetapkan-hasil-pemilu-tahun-2024>
- Laidlaw, J. (2014). *The Subject of Virtue: An Anthropology of Ethics and Freedom*. Cambridge University Press.

- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. Basic Books.
- MR, D., Sakrie, D., Tarigan, D., & KS, T. (2007). 150 Lagu Indonesia Terbaik. *Rolling Stone Indonesia*, 31.
- NDX hingga Ndarboy Genk Bakal Meriahkan Pamitan Ganjar sebagai Gubernur Jateng. (2023, September 3). SINDOnews Nasional. <https://nasional.sindonews.com/read/1192159/12/ndx-hingga-ndarboy-genk-bakal-meriahkan-pamitan-ganjar-sebagai-gubernur-jateng-1693728565>
- Official, N. A. (2023, January 2). NDX AKA OFFICIAL on Instagram: "KONSER NDX GRATIS DI YOGYAKARTA !!! Tahun Baru, Semangat Baru !!!! Ayo berjoget bersama kita di Lapangan Parkir Mandala Krida pada 7 Januari 2023 pada acara Ganjar Pranowo Festival #6 Jam 19.00 WIB Selain bisa berjoget bersama, acara ini juga diramaikan dengan pembagian doorprize yang disediakan panitia. Ada SEPEDA MOTORNYA JUGA LOH !!! Jadi, tunggu apalagi??? Pulang nonton konser musik bawa pulang hadiah menarik. Kita tunggu ya, dan kita seru-seruan disana !!!! #sahabatganjar #ganjarpranowo #ganjar." Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cm6UnvGpEY/>
- Official, W. (Director). (2018, December 5). OMWAWES - #OMWAWESESDAY 18: STUDIO ROYALRUMBLE SERBU XT SQUARE JOGJA! - YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=esvKv7LbgZk>
- Pemilu 1977-1997. (n.d.). Komisi Pemilihan Umum. Retrieved April 10, 2024, from <https://www.kpu.go.id/page/read/10/pemilu-1977-1997#>
- Pemilu 2024: Hasil final rekapitulasi suara Pilpres dan Pileg oleh KPU. (2024, March 20). BBC News Indonesia. <https://www.bbc.com/indonesia/articles/cv201yw091zo>
- Raditya, M. H. B. (2020a). Didi Kempot: Mewakili Masa Kini, Menyiapkan Masa Depan. In *Memoar Sobat Ambyar: Tribute to Didi Kempot the Godfather of Broken Heart* (pp. 358–375). Diomedia.
- Raditya, M. H. B. (2020b). OM Wawes: Babat Alas Dangdut

Anyar. Yayasan Kajian Musik Laras.

Raditya, M. H. B. (2022). *Dangdutan; Kumpulan Tulisan Dangdut dan Praktiknya di Masyarakat*. Penerbit Gading.

Raditya, M. H. B. (2023, October 31). *How will Indonesia's dangdut stars shape the 2024 election?* Indonesia at Melbourne. <https://indonesiaatmelbourne.unimelb.edu.au/how-will-indonesias-dangdut-stars-shape-the-2024-election/>

RANS MUSIC (Director). (2024, February 7). *GEMOY NUSANTARA - DOA UNTUK PEMIMPIN NEGERI (OFFICIAL MUSIC VIDEO)*. <https://www.youtube.com/watch?v=4Ejb4HiP-eE>

Rhoma Irama Official (Director). (2021, June 11). *BISIKAN RHOMA #1: LAUTAN DAN API* (Vol. 1) [Podcast]. Soneta Records. <https://www.youtube.com/watch?v=vwrmUoFre5E>

Rhoma Irama Official (Director). (2023, September 8). *BISIKAN RHOMA #94: DANGDUT JADI BAHAN PENELITIAN PARA AKADEMISI*. <https://www.youtube.com/watch?v=8cGS6ZozsEQ>

“Saya Di-booking Pak Ginandjar”—*Nasional Tempo.co*. (2003, August 5). *Tempo*. <https://nasional.tempo.co/read/7755/saya-di-booking-pak-ginandjar>

Sejarah Pengawasan Pemilu. (n.d.). Badan Pengawas Pemilihan Umum Republik Indonesia. Retrieved April 14, 2024, from <https://www.bawaslu.go.id/id/profil/sejarah-pengawasan-pemilu>

Sewell Jr, W. H. (1992). A theory of structure: Duality, agency, and transformation. *American Journal of Sociology*, 98(1), 1–29.

Shofan, M. (2014). *Rhoma Irama: Politik Dakwah dalam Nada*. Imania.

Simatupang, G. R. L. L. (1996). *The Development of Dangdut*

and Its Meanings A Study of Popular Music In Indonesia [Master's Thesis]. Monash University.

Suskoyo, H. (1982a, April 18). Lestari Capai Sasaran. *Suara Karya*, 8.

Suskoyo, H. (1982b, April 27). *Suara Karya*, 1.

Tari dance Joget (Director). (2023a, October 7). *Soimah, Encik, Ndarboy Nyanyi untuk Mahfud MD @taridancejoget*. https://www.youtube.com/watch?v=OwR9fH_WcSg

Tari dance Joget (Director). (2023b, October 16). *Ndarboy Nyanyi untuk Ganjar Pranowo @taridancejoget—YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=VSrGKmk_nZ4

TRANSHIT MUSIC (Director). (2023, October 6). *Ndarboy Genk Live at Festival Suara Kerakyatan Lap. Wijirejo, Bantul*. <https://www.youtube.com/watch?v=PGcD2oE5oUk>

(1987, April 18). *Bernas*, 2.



Bab 3

Transformasi Campursari Tiga Masa: Klasik, Modern, dan Postmodern

Sigit Surahman

Pendahuluan

Seni musik tradisional Indonesia telah menjadi salah satu elemen paling penting dalam mewujudkan keberagaman budaya yang kaya di negara ini. Dari pulau Jawa hingga Sumatera, dan bahkan hingga ke ujung timur Papua, musik tradisional mengalir sebagai sungai kehidupan yang menghubungkan dan memperkaya beragam etnis dan komunitas budaya di seluruh Nusantara. Musik tradisional tidak hanya menjadi suara yang mengiringi ritual keagamaan, upacara adat, dan festival budaya, tetapi juga menjadi cermin dari kekayaan warisan budaya bangsa, menyajikan berbagai nuansa melodis dan ritmis yang unik dari setiap daerah (Sumarsam, 1995).

Dalam konteks teori komunikasi, musik tradisional juga dapat dipahami sebagai alat komunikasi yang kuat antara individu dan masyarakat. Melalui melodi, ritme, dan liriknya, musik tradisional menjadi sarana ekspresi yang memungkinkan orang untuk menyampaikan makna, emosi, dan pengalaman hidup mereka. Misalnya, dalam musik tradisional Jawa, seperti gamelan, unsur-unsur musik yang kompleks dan nuansa nada yang khas memainkan peran penting dalam mengkomunikasikan

gagasan-gagasan spiritual dan filosofis dari budaya Jawa kepada pendengarnya (Berger & Chaffee, 2014).

Selain itu, musik tradisional juga dapat dipahami dalam konteks teori semiotika, di mana setiap elemen musik, baik itu melodi, harmoni, ritme, atau lirik, mengandung makna simbolis yang mendalam. Misalnya, dalam musik tradisional dari suku-suku di Papua, ritme yang kuat dan vokal yang khas dapat dianggap sebagai simbol kekuatan alam dan kehidupan yang berlimpah. Oleh karena itu, dalam artikel ini, penulis tidak hanya akan menjelajahi transformasi campursari dalam tiga periode utama, tetapi juga akan mempertimbangkan peran komunikatif dan simbolis dari musik tradisional dalam memperkaya identitas budaya Indonesia.

Di antara berbagai genre musik tradisional yang ada, campursari adalah salah satu yang paling mencolok dan menarik. Campursari, sebagaimana namanya, merupakan perpaduan harmonis antara unsur-unsur musik Jawa dengan sentuhan dari unsur-unsur musik lain, termasuk unsur-unsur Barat. Musik ini tidak hanya mencerminkan keberagaman etnis dan budaya di Indonesia, tetapi juga menjadi bukti dari interaksi budaya yang beragam dalam sejarah negara ini (Carey, 2009).

Seiring berjalannya waktu, campursari telah mengalami transformasi yang signifikan, melewati tiga periode utama yang memengaruhi evolusinya: periode Klasik, Modern, dan Postmodern. Dalam periode Klasik, campursari dikenal karena penekanannya pada keaslian dan tradisi. Instrumentasi sederhana seperti gamelan, suling, dan kendang sering digunakan, dan tema-tema lagu cenderung menggambarkan kehidupan sehari-hari masyarakat pedesaan. Periode Modern membawa pengaruh yang lebih besar dari musik Barat, dengan penggunaan instrumen-instrumen modern seperti gitar listrik dan keyboard. Gaya vokal dan aransemen musik menjadi lebih kompleks, mencerminkan adaptasi campursari

terhadap tren musik yang berkembang. Sedangkan di era Postmodern, campursari mengalami era eksperimen dan kebebasan artistik yang lebih besar. Seniman seperti Denny Caknan memperkenalkan pendekatan yang lebih bebas, dengan menggabungkan unsur-unsur dari berbagai genre musik dan menciptakan karya-karya yang inovatif dan berani.

Melalui artikel ini, penulis akan membawa pembaca dalam perjalanan yang mendalam untuk menyelidiki perubahan yang telah terjadi dalam genre campursari selama tiga periode utama: Klasik, Modern, dan Postmodern. Pendekatan ini tidak hanya akan melibatkan analisis musikologis, tetapi juga akan menggunakan konsep-konsep dari teori komunikasi untuk memberikan pemahaman yang lebih mendalam tentang bagaimana campursari berubah dan berinteraksi dengan masyarakat serta budaya di sekitarnya.

Penulis akan memulai dengan memetakan evolusi campursari dalam kerangka teori komunikasi, dengan mengidentifikasi proses-proses seperti *encoding*, *transmission*, *decoding*, dan *feedback* yang terjadi dalam setiap periode. Misalnya, pada masa klasik, *encoding* dari nilai-nilai tradisional dan lokal ke dalam musik campursari sangat dominan, sementara pada masa modern, *transmission* melalui media massa seperti radio dan rekaman memainkan peran penting dalam penyebaran genre ini ke seluruh Indonesia (McQuail, 2010). Dalam konteks postmodern, konsep-konsep seperti interaksi antara seniman dan audiens serta reproduksi kultural akan menjadi fokus utama dalam menjelaskan transformasi campursari.

Selanjutnya, penulis akan menguraikan dampak dari masing-masing periode tersebut, tidak hanya dari segi estetika musik, tetapi juga dalam hal hubungannya dengan masyarakat dan budaya. Penulis akan menggunakan teori komunikasi untuk mengeksplorasi bagaimana campursari memengaruhi identitas budaya Indonesia, bagaimana musik ini memperkuat atau

menantang norma-norma sosial, dan bagaimana hubungannya dengan proses-proses pembentukan identitas individu dan kolektif.

Terakhir, artikel ini akan mengarah pada pemahaman tentang bagaimana campursari terus berkembang sebagai salah satu warisan budaya yang paling berharga di Indonesia. Dengan menerapkan teori komunikasi dalam konteks musik, kita dapat melihat bagaimana campursari tidak hanya sebagai bentuk seni, tetapi juga sebagai media komunikasi yang kuat untuk menyampaikan nilai-nilai, emosi, dan pengalaman budaya. Dalam konteks ini, perlu untuk memahami bahwa campursari tidak hanya menjadi hiburan semata, tetapi juga sebagai alat untuk mempertahankan dan meneruskan tradisi serta identitas budaya yang kaya dan beragam di Indonesia. Melalui musik campursari, pesan-pesan budaya dan nilai-nilai lokal dapat disampaikan secara luas dan dapat dipahami oleh berbagai lapisan masyarakat, baik di tingkat lokal maupun internasional (Heryanto, 2018).

Dengan demikian, campursari berfungsi sebagai jembatan komunikasi yang menghubungkan individu, kelompok, dan masyarakat secara lebih luas, memperkaya dan memperdalam pemahaman tentang kekayaan budaya Indonesia. Oleh karena itu, artikel ini akan memberikan kontribusi yang berharga dalam memperdalam pemahaman tentang peran musik dalam masyarakat dan bagaimana proses transformasi dapat membentuk dan memengaruhi identitas budaya suatu bangsa. Ini tidak hanya membantu memperkuat penghargaan terhadap musik sebagai bentuk seni, tetapi juga menggali makna yang lebih dalam tentang peran musik dalam menjaga kesinambungan budaya dan menghubungkan manusia melintasi batas-batas geografis dan budaya (Surahman, 2024).

Transformasi Klasik

Periode Klasik dalam sejarah campursari merupakan masa yang kaya dengan keaslian, tradisi, dan warisan budaya lokal yang kental. Pada era ini, campursari memegang teguh nilai-nilai tradisional dalam penciptaan musiknya. Instrumen-instrumen tradisional seperti gamelan, suling, dan kendang memainkan peran sentral dalam membentuk identitas musik campursari. Contoh penting dari periode ini adalah karya-karya legendaris dari Maestro Manthous, yang menjadi ikon dalam mempertahankan esensi tradisional campursari. Lagu-lagu seperti "Kangen Mantan" dan "Sewu Kuto" tidak hanya menjadi simbol dari periode Klasik, tetapi juga menjadi penjelmaan dari kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa pada masa itu.

Dalam konteks kebudayaan Jawa, musik campursari pada periode Klasik bukan hanya sekadar sekumpulan lagu, tetapi juga merupakan sarana penting untuk menyampaikan dan merayakan kehidupan sehari-hari serta nilai-nilai budaya yang dijunjung tinggi. Melalui lirik-lirik yang sederhana namun penuh makna, campursari mampu menggambarkan nuansa kehidupan pedesaan yang kaya akan kearifan lokal dan kehangatan sosial. Tema-tema seperti cinta, kerinduan, dan kehidupan keluarga menjadi pusat perhatian, mencerminkan nilai-nilai yang dihargai dalam masyarakat Jawa (Kartomi, 2011).

Dengan demikian, musik campursari pada periode Klasik memiliki peran yang jauh lebih dalam daripada sekadar menjadi alat hiburan semata. Musik ini menjadi sarana yang kuat untuk menyatukan dan memperkuat ikatan sosial antara individu dan komunitasnya. Di tengah-tengah kehidupan masyarakat pedesaan yang sederhana namun penuh dengan kekayaan budaya, campursari tidak hanya menjadi latar belakang musik untuk acara-acara sosial atau ritual adat, tetapi juga menjadi medium yang menghubungkan orang-orang dari berbagai lapisan masyarakat. Melalui konser-konser komunitas,

pertunjukan panggung, atau acara-acara perayaan tradisional, musik campursari menciptakan ruang bagi orang-orang untuk bersatu, berbagi cerita, dan merayakan warisan budaya yang mereka miliki secara bersama-sama.

Lebih dari sekadar sekumpulan melodi dan lirik, campursari pada periode Klasik menjadi simbol yang kuat dari identitas kolektif dan kebersamaan di antara masyarakat pedesaan di Jawa dan daerah sekitarnya. Musik campursari tidak hanya memainkan peran sebagai penghibur, tetapi juga menjadi panggilan untuk persatuan dan solidaritas di tengah-tengah kehidupan sehari-hari yang kadang-kadang penuh dengan tantangan (Martopongrawit, 2018). Dengan lirik-lirik yang sederhana namun memikat, campursari membawa pesan-pesan tentang kehidupan, cinta, dan kebijaksanaan yang bisa diterapkan dalam konteks kehidupan sehari-hari masyarakat pedesaan.

Di samping itu, ketika musik campursari dihadirkan dalam acara-acara sosial atau kegiatan adat, itu bukan hanya sebagai bentuk hiburan, tetapi juga sebagai simbol dari kebersamaan dan solidaritas di antara mereka yang hadir. Pertunjukan musik ini sering menjadi titik temu bagi warga desa untuk berkumpul, berbagi cerita, dan memperkuat ikatan sosial mereka. Fenomena ini mengungkapkan bahwa campursari melebihi sekadar kegiatan seni belaka; ia menjangkau fungsi sosial yang mendalam dalam kehidupan masyarakat tradisional Jawa dan daerah sekitarnya. Melalui medium musik, komunitas mengalami perasaan persatuan dan kedekatan yang menguatkan hubungan antarindividu dan antarkomunitas. Selain itu, dalam budaya Jawa, musik sering dipandang sebagai sarana untuk menyatukan dan mempererat hubungan antargenerasi serta meningkatkan solidaritas sosial (Suryadinata, 2014).

Oleh karena itu, campursari bukan hanya memperkaya pengalaman estetika, tetapi juga memperdalam rasa saling

terikat dan saling peduli di dalam masyarakat. Dalam konteks budaya Jawa dan Indonesia secara umum, musik memiliki peran yang sangat penting dalam memperkuat ikatan sosial dan menggalang solidaritas antarindividu serta komunitas. Musik campursari, dengan kehadirannya dalam berbagai acara sosial, upacara adat, dan pertemuan komunitas, menjadi sarana untuk membentuk dan mempererat hubungan sosial yang erat.

Melalui pengalaman musik bersama, masyarakat tidak hanya menghargai keindahan musik itu sendiri, tetapi juga menciptakan momen kebersamaan yang memperkuat jalinan hubungan antaranggota masyarakat. Ini menjadi lebih penting dalam konteks modern di mana perubahan sosial dan teknologi cenderung mengurangi interaksi langsung antarindividu (*ibid*). Musik campursari, dengan menghadirkan kesempatan untuk berkumpul dan berbagi pengalaman, berfungsi sebagai pengingat penting akan kekuatan komunitas dan kerja sama sosial yang mendasar dalam membangun masyarakat yang kuat dan solid.

Selain itu, campursari juga memainkan peran penting dalam menjaga dan meneruskan tradisi budaya serta nilai-nilai lokal. Melalui lirik-liriknya yang mencerminkan kehidupan sehari-hari dan kearifan lokal, campursari menjadi wadah untuk menyampaikan dan melestarikan cerita-cerita tradisional, nilai-nilai moral, dan budaya lokal yang dimiliki suatu masyarakat. Dalam hal ini, campursari tidak hanya menjadi bentuk hiburan atau ekspresi seni semata, tetapi juga sebagai penjaga api budaya yang memastikan warisan budaya tetap hidup dan relevan dalam masyarakat modern yang terus berubah.

Artinya campursari tidak hanya berfungsi sebagai media hiburan atau bentuk seni semata, tetapi juga sebagai perekat sosial dan penjaga keberlanjutan budaya. Melalui musiknya yang kaya akan nilai-nilai budaya dan kesempatan untuk

berbagi pengalaman bersama, campursari memainkan peran yang tak tergantikan dalam memperdalam hubungan sosial dan mempertahankan identitas budaya suatu masyarakat. Dalam konteks ini, perlu dipahami bahwa musik tidak hanya merupakan suara yang tercipta dari instrumen musik, tetapi juga merupakan ekspresi kehidupan masyarakat dan cerminan dari nilai-nilai, tradisi, dan aspirasi kolektif suatu bangsa.

Campursari, dengan lirik-liriknya yang sarat akan makna budaya, menjadi salah satu cara terpenting dalam mengabadikan dan meneruskan warisan budaya dari satu generasi ke generasi berikutnya. Dalam era di mana modernisasi dan globalisasi cenderung mengaburkan batas-batas antara budaya-budaya lokal dengan budaya global, keberadaan campursari menjadi penting dalam mempertahankan keunikan dan keaslian budaya Indonesia.

Selain itu, campursari juga menciptakan ruang bagi masyarakat untuk merayakan identitas budaya mereka sendiri. Dalam suasana yang semakin heterogen, di mana budaya-budaya asing sering kali mendominasi, musik campursari memberikan platform bagi individu-individu untuk mengekspresikan jati diri dan kebanggaan atas budaya dan identitas lokal mereka. Hal ini penting untuk memperkuat rasa identitas dan kebanggaan akan budaya asli, serta menjaga keragaman budaya sebagai aset berharga yang harus dilestarikan. Oleh karena itu, campursari tidak hanya menjadi alat untuk menghibur, tetapi juga menjadi instrumen penting dalam merawat dan memperkokoh identitas budaya suatu bangsa.

Dengan demikian, campursari memiliki peran yang sangat signifikan dalam mempertahankan, melestarikan, dan memperkaya kekayaan budaya Indonesia. Sebagai salah satu bentuk musik tradisional yang masih eksis hingga saat ini, campursari membawa pesan tentang nilai-nilai budaya, persatuan, dan keberagaman. Keberadaannya tidak hanya sebagai warisan dari masa lalu, tetapi juga sebagai investasi untuk masa

depan, karena melalui campursari, generasi mendatang akan terus mewarisi dan menghargai warisan budaya yang telah ada sebelumnya.

Perkembangan Menuju Modernitas

Pada era Modern, campursari mengalami transformasi yang signifikan karena pengaruh musik Barat yang semakin kuat dan modernisasi yang meluas. Instrumen-instrumen modern seperti gitar listrik, keyboard, dan drum mulai digunakan secara lebih luas, menggantikan sebagian besar instrumen tradisional yang sebelumnya dominan. Perubahan ini menghasilkan suara yang lebih beragam dan dinamis dalam musik campursari, menciptakan kombinasi unik antara elemen-elemen tradisional dan modern.

Salah satu tokoh utama dalam campursari modern adalah Didi Kempot, yang dikenal sebagai “*The Godfather of Broken Heart*” di kalangan penggemar musik Indonesia. Lagu-lagu populer seperti “Stasiun Balapan” dan “Pamer Bojo” mencerminkan pengaruh musik pop dan rock yang kuat dalam gaya campursari modern. Dengan penampilan panggung yang karismatik dan gaya vokal yang khas, Didi Kempot membawa campursari ke arah yang lebih modern dan relevan dengan tren musik kontemporer (Hughes, 2018).

Periode Modern ini juga ditandai dengan peningkatan kompleksitas dalam struktur musik campursari dan eksperimen dengan aransemen dan gaya vokal. Seniman-seniman pada masa ini sering kali mencoba memperkaya musik campursari dengan penambahan elemen-elemen baru dan pengeksplorasian terhadap berbagai genre musik. Dengan demikian, campursari pada era Modern tidak hanya mengikuti tren musik yang ada, tetapi juga berusaha untuk tetap berinovasi dan relevan dalam konteks budaya musik yang terus berubah.

Dalam keseluruhan, era Modern membawa perubahan yang signifikan dalam perkembangan campursari, mengarah pada penciptaan karya-karya yang lebih beragam dan dinamis. Transformasi ini bukan hanya sekadar perubahan dalam gaya musik, tetapi juga mencerminkan proses adaptasi yang dalam terhadap dinamika sosial, budaya, dan teknologi yang terjadi pada saat itu. Dalam menghadapi arus globalisasi musik yang semakin cepat, campursari sebagai salah satu bentuk musik tradisional Indonesia menunjukkan keteguhan dalam mempertahankan identitasnya sambil berinovasi untuk tetap relevan di tengah-tengah perubahan zaman (Wicaksono, 2020).

Pada era ini campursari tidak hanya berubah dalam hal alat musik yang digunakan atau gaya vokal yang diterapkan, tetapi juga dalam cara penyampaian pesan-pesan yang terkandung dalam lirik-liriknya. Seniman-seniman pada masa itu menggunakan medium musik untuk menyampaikan cerita-cerita baru yang lebih relevan dengan realitas sosial dan budaya masyarakat pada masa itu. Misalnya, lirik-lirik lagu dapat mengangkat isu-isu sosial, politik, atau kemanusiaan yang penting pada zamannya, menciptakan kesadaran dan kepekaan di antara pendengar.

Selain itu, era Modern juga memberikan dorongan bagi seniman-seniman campursari untuk mengeksplorasi dan mengekspresikan kreativitas mereka dengan cara yang lebih bebas. Ini terlihat dalam variasi aransemen musik yang semakin kompleks dan eksperimen dengan berbagai genre musik lainnya. Dengan demikian, campursari tidak hanya menjadi alat untuk memperkuat identitas budaya, tetapi juga sebagai medium untuk menyatukan berbagai pengaruh musik dari dalam dan luar negeri, menciptakan karya-karya yang unik dan beragam.

Di tengah-tengah semua perubahan ini, seniman-seniman campursari pada era Modern menunjukkan keteguhan dan kreativitas yang luar biasa dalam menjaga relevansi musik tradisional Indonesia. Mereka tidak hanya menjadi penjaga

warisan budaya, tetapi juga sebagai pelopor inovasi dan perubahan dalam industri musik Indonesia secara keseluruhan (Sumarsam, 1995).

Era Modern bukan hanya menjadi periode penting dalam sejarah campursari, tetapi juga merupakan tonggak krusial dalam memahami dinamika evolusi musik tradisional Indonesia seiring dengan tantangan dan peluang yang muncul akibat fenomena globalisasi dan modernisasi. Pada masa ini, perubahan yang signifikan dalam musik campursari tidak hanya tercermin dalam aspek teknis seperti penggunaan instrumen modern dan kompleksitas aransemen, tetapi juga dalam konteks sosial, budaya, dan ekonomi yang lebih luas.

Sebagai contoh, pengaruh globalisasi membawa masuknya berbagai elemen musik dari luar negeri ke dalam campursari, seperti unsur-unsur musik pop, rock, atau bahkan hip-hop. Hal ini menciptakan suatu lanskap musik yang lebih pluralistik dan beragam, di mana seniman-seniman campursari dihadapkan pada tantangan untuk memadukan tradisi dengan tren musik modern secara kreatif. Selain itu, perkembangan teknologi juga memainkan peran penting dalam era Modern ini, dengan penyebarluasan media digital yang memungkinkan akses yang lebih mudah terhadap berbagai jenis musik, termasuk campursari, di seluruh dunia (Surahman, 2016).

Namun, di samping tantangan yang dihadapi, era Modern juga membawa peluang baru bagi musik campursari untuk berkembang dan mendapatkan pengakuan yang lebih luas. Dengan adanya platform digital dan media sosial, seniman-seniman campursari memiliki kesempatan untuk mempromosikan karya-karya mereka secara mandiri, tanpa tergantung pada perantara atau label rekaman besar. Hal ini tidak hanya memungkinkan mereka untuk lebih merdeka secara artistik, tetapi juga membuka pintu bagi penetrasi pasar yang lebih luas baik di dalam negeri maupun internasional (Harnish & Machlis, 2012).

Lebih jauh lagi, era Modern juga menyaksikan peran penting musik campursari dalam memperkuat identitas budaya dan memperkokoh jati diri bangsa Indonesia di kancah global. Dalam konteks ini, perlu dipahami bahwa era Modern membawa tantangan baru bagi budaya lokal untuk tetap relevan dan berdaya saing di tengah arus globalisasi yang semakin kuat. Namun, campursari mampu menjawab tantangan ini dengan menggabungkan elemen-elemen tradisional yang khas dengan berbagai pengaruh modern. Melalui kolaborasi antara instrumen tradisional seperti gamelan dengan instrumen modern seperti gitar listrik dan drum, campursari berhasil menciptakan suara yang unik dan memikat, menarik perhatian tidak hanya dari masyarakat lokal tetapi juga dari panggung global. Inilah yang membuat campursari menjadi salah satu bentuk ekspresi budaya yang paling menonjol dan dicintai oleh masyarakat Indonesia dari berbagai lapisan masyarakat.

Dengan demikian, era Modern tidak hanya menjadi titik balik dalam sejarah campursari, tetapi juga sebagai waktu yang penting dalam mengapresiasi peran musik tradisional Indonesia dalam konteks global yang semakin terintegrasi. Penekanan pada inovasi dan kreativitas dalam musik campursari tidak hanya menghasilkan pencapaian artistik yang luar biasa, tetapi juga membantu memperkuat identitas budaya Indonesia di mata dunia. Melalui adaptasi terhadap perubahan zaman dan lingkungan budaya yang terus berubah, campursari menunjukkan ketahanan budaya yang luar biasa dan kemampuannya untuk berkembang seiring dengan perkembangan zaman. Hal ini juga menunjukkan bahwa musik tradisional Indonesia memiliki potensi besar untuk menjadi salah satu alat diplomasi budaya yang efektif dalam memperkenalkan kekayaan budaya Indonesia ke panggung global.

Melalui kreativitas, keteguhan, dan adaptasi terhadap perubahan zaman, campursari terus berkembang dan tetap relevan sebagai salah satu warisan budaya yang paling berharga

bagi bangsa Indonesia. Dalam konteks ini, penting untuk dipahami bahwa campursari tidak hanya sekadar bentuk musik tradisional yang dilestarikan untuk memori masa lalu, tetapi juga sebagai bagian yang hidup dari identitas budaya Indonesia yang terus berkembang. Ini berarti bahwa campursari terus mengalami evolusi dan penyesuaian dengan perkembangan zaman, tetapi tetap mempertahankan esensi dan nilai-nilai yang mendasarinya. Keberadaannya tidak hanya sebagai catatan sejarah, tetapi juga sebagai cerminan dari semangat dan kekayaan budaya Indonesia yang berkelanjutan.

Oleh karena itu, campursari tidak hanya menjadi simbol keberagaman budaya Indonesia, tetapi juga sebagai sumber inspirasi dan kebanggaan bagi generasi mendatang dalam menjaga dan melestarikan warisan budaya bangsa. Pemahaman dan penghargaan terhadap campursari tidak hanya penting untuk memahami sejarah musik Indonesia, tetapi juga untuk memperkuat rasa identitas dan kebanggaan akan warisan budaya bangsa. Melalui pengalaman mendengarkan dan mempelajari campursari, generasi mendatang dapat terus terinspirasi untuk menjaga dan memelihara kekayaan budaya yang telah diwariskan oleh para pendahulu mereka.

Dengan demikian, campursari bukan hanya menjadi bagian dari masa lalu, tetapi juga sebagai bagian yang tak terpisahkan dari masa depan budaya Indonesia. Peran campursari sebagai warisan budaya yang terus hidup dan berkembang menegaskan pentingnya menjaga dan merawat keberagaman budaya Indonesia. Ini tidak hanya berkontribusi pada kekayaan budaya bangsa, tetapi juga pada keberlanjutan identitas budaya yang menjadi landasan bagi kemajuan dan persatuan bangsa Indonesia.

Postmodernisme dalam Campursari

Masa Postmodern membawa perubahan yang signifikan dalam evolusi campursari, menandai titik balik di mana seniman-seniman seperti Denny Caknan mengambil langkah-langkah berani menuju eksperimentasi dan kebebasan artistik yang lebih besar. Denny Caknan, bersama dengan sejumlah pelaku seni lainnya, memainkan peran kunci dalam mengenalkan nuansa Postmodern ke dalam dunia campursari. Era ini memperlihatkan pergeseran paradigma yang signifikan di mana campursari tidak lagi terikat pada batasan-batasan konvensional, melainkan mengadopsi pendekatan yang lebih dinamis, terbuka terhadap inovasi, dan berani dalam mengeksplorasi berbagai aspek musik.

Periode Postmodern ini menandai saat di mana campursari melepaskan diri dari keterikatan pada tradisi-tradisi yang kaku, dan secara aktif mencari inspirasi dari berbagai sumber, termasuk musik-musik modern dan global. Seniman-seniman seperti Denny Caknan tidak ragu untuk mengeksplorasi batas-batas genre, mencampurkan unsur-unsur dari berbagai tradisi musik untuk menciptakan suara yang baru dan segar. Inovasi ini membawa nuansa kebebasan artistik yang sebelumnya belum pernah terjadi dalam sejarah campursari.

Selain itu, Postmodernisme dalam campursari juga mencerminkan pergeseran dalam pendekatan terhadap penciptaan lirik. Seniman-seniman pada masa ini mengeksplorasi tema-tema yang lebih kompleks dan kontemporer, dengan menampilkan sudut pandang yang lebih personal dan eksperimental. Lirik-lirik yang dihasilkan tidak hanya menjadi medium untuk menyampaikan cerita-cerita baru yang relevan dengan zaman, tetapi juga menjadi wadah untuk mengekspresikan emosi, refleksi, dan pemikiran-pemikiran yang mendalam.

Lebih jauh lagi, masa Postmodern ini menonjolkan individualitas artistik dalam campursari. Para seniman tidak

lagi terikat pada pola-pola konvensional dalam penampilan maupun gaya vokal mereka, melainkan diberi kebebasan untuk mengekspresikan diri mereka dengan cara yang paling autentik dan otentik. Denny Caknan, sebagai salah satu tokoh utama dalam pergerakan ini, dikenal karena gaya vokal yang khas dan eksentrik, yang menunjukkan keberanian dan kebebasan dalam berekspresi.

Era Postmodern dalam campursari tidak hanya mencerminkan perubahan dalam musik itu sendiri, tetapi juga dalam paradigma budaya dan artistik secara lebih luas. Dalam menghadapi arus globalisasi dan modernisasi, seniman-seniman campursari pada masa ini menunjukkan keteguhan dan kreativitas dalam menjaga relevansi musik tradisional Indonesia sambil terus bereksperimen dengan inovasi baru dan mengekspresikan diri mereka dengan kebebasan yang lebih besar (Berger & Chaffee, 2014).

Salah satu ciri khas utama campursari pada masa Postmodern adalah penggabungan unsur-unsur dari berbagai genre musik, yang menciptakan suatu kekayaan musical yang menggugah dan menarik. Seniman-seniman seperti Denny Caknan dan para inovator lainnya tidak hanya terpaku pada tradisi musik lokal, tetapi juga terbuka terhadap inspirasi dari berbagai tradisi musik, baik dari dalam negeri maupun luar negeri. Mereka memanfaatkan keberagaman ini untuk menciptakan karya-karya yang memperkaya, dengan menyatukan unsur-unsur yang mungkin sebelumnya dianggap tidak cocok atau bertentangan. Sebagai contoh, dalam lagu-lagu campursari era Postmodern, kita sering mendengar sentuhan dari berbagai genre musik seperti pop, rock, dangdut, reggae, bahkan elektronik.

Penggabungan ini tidak hanya menciptakan suara yang lebih kompleks dan beragam, tetapi juga mencerminkan semangat eksplorasi dan pluralisme dalam seni musik. Seniman-seniman pada masa ini menunjukkan ketertarikan yang mendalam pada keberagaman budaya, dan melalui musik mereka, mereka

menyampaikan pesan tentang inklusivitas, harmoni, dan kebersamaan lintas budaya. Sebagai hasilnya, campursari tidak lagi dianggap sebagai genre musik yang terpaku pada batasan-batasan konvensional, melainkan sebagai medium yang dinamis dan relevan dalam mengekspresikan realitas budaya yang semakin kompleks dan beragam.

Dalam proses penggabungan ini, seniman-seniman Postmodern menciptakan suatu lanskap musik yang lebih dinamis dan inovatif. Mereka tidak hanya menciptakan lagu-lagu yang menghibur, tetapi juga mengajak pendengar untuk merenung, mempertanyakan, dan merasakan berbagai aspek kehidupan dan kebudayaan. Penggabungan unsur-unsur dari berbagai genre musik dalam campursari era Postmodern tidak hanya menciptakan suara yang unik dan menarik, tetapi juga menjadi cerminan dari semangat inklusivitas, pluralisme, dan inovasi dalam seni musik. Melalui campursari, seniman-seniman Postmodern menyajikan suatu narasi tentang kekayaan budaya dan keberagaman manusia, yang menginspirasi dan menghibur pendengar dari berbagai latar belakang dan pengalaman.

Postmodernisme dalam campursari bukan hanya mencakup penggabungan unsur-unsur musik dari berbagai genre, tetapi juga menampilkan pendekatan kreatif yang baru terhadap lirik lagu. Pada masa ini, para seniman tidak lagi terikat pada pola-pola tradisional dalam penulisan lirik, melainkan lebih cenderung untuk mengeksplorasi ide-ide mereka dengan cara yang lebih bebas dan eksperimental. Mereka menggunakan lirik-lirik sebagai medium untuk menyampaikan pemikiran-pemikiran yang mendalam, mencerminkan kekayaan makna dan kompleksitas dalam bahasa, serta menawarkan pengalaman mendalam bagi pendengarnya. Sebagai contoh, lagu-lagu seperti “Kartonyono Medot Janji” dan “Kangen” menggambarkan kisah-kisah yang mengaduk emosi, dengan lirik-lirik yang puitis dan memikat.

Selain itu, Postmodernisme dalam campursari juga menekankan pentingnya individualitas artistik. Para seniman pada masa ini diberi kebebasan untuk mengekspresikan diri mereka secara unik dan otentik, tanpa harus terikat pada konvensi-konvensi yang ada. Contohnya adalah Denny Caknan, yang dikenal karena gaya vokalnya yang khas dan penampilan panggungnya yang memukau. Melalui gaya vokalnya yang unik dan penampilan panggung yang mengesankan, Denny Caknan mencerminkan keaslian dan keberanian dalam berekspresi, menginspirasi banyak orang dengan keautentikan dirinya.

Lagu-lagu karya Denny Caknan seperti “Kartonyono Medot Janji” dan “Kangen” memainkan peran penting dalam memvisualisasikan periode Postmodern dalam perkembangan campursari. Dalam karya-karya ini, kita melihat sebuah refleksi yang jelas dari semangat zaman yang terus berubah dan berkembang, serta keberanian artistik yang mewarnai dunia seni musik Indonesia pada masa itu. Denny Caknan, dengan gaya dan pendekatan musiknya yang unik, menjadi salah satu tokoh utama yang menggambarkan dinamika era Postmodern dalam campursari.

Karya-karya seperti “Kartonyono Medot Janji” dan “Kangen” bukan hanya sekadar lagu-lagu biasa, tetapi merupakan karya seni yang mencerminkan inovasi dan eksperimentasi yang menjadi ciri khas dari era Postmodern dalam campursari. Melalui penggabungan unsur-unsur musik dari berbagai genre, penafsiran kreatif terhadap lirik, dan penekanan pada individualitas artistik, Denny Caknan dan para seniman lainnya membawa campursari ke tingkat baru yang lebih dinamis dan menarik.

Lebih dari itu, karya-karya ini juga menjadi cerminan dari kekayaan budaya Indonesia yang terus menginspirasi dalam musik. Dengan memadukan tradisi dan inovasi, Denny Caknan dan para seniman Postmodern lainnya menghadirkan suatu

bentuk musik yang mengakar pada nilai-nilai budaya lokal sambil tetap terbuka terhadap pengaruh-pengaruh global yang berkembang. Ini tidak hanya mencerminkan kemajuan seni musik Indonesia, tetapi juga menjadi bukti dari ketahanan budaya dan kreativitas dalam menghadapi perubahan zaman.

Sebagai hasilnya, lagu-lagu seperti “Kartonyono Medot Janji” dan “Kangen” tidak hanya menjadi simbol dari era Postmodern dalam campursari, tetapi juga menjadi bagian integral dari warisan budaya Indonesia yang terus berkembang dan berevolusi. Karya-karya ini tidak hanya sekadar mencerminkan perubahan dalam genre musik tertentu, tetapi juga menandai evolusi lebih besar dalam lanskap budaya Indonesia secara keseluruhan.

Ketika kita mempelajari lagu-lagu ini dengan lebih mendalam, kita menemukan bahwa mereka tidak hanya sekadar produk dari tren musik saat itu, tetapi juga merupakan refleksi dari dinamika sosial, budaya, dan politik yang terjadi pada masa tersebut. Melalui lirik-liriknya yang kuat dan melodi yang menggugah, lagu-lagu ini menciptakan narasi tentang pengalaman hidup, cinta, kehilangan, dan harapan yang bersifat universal bagi pendengar dari berbagai latar belakang.

Lebih dari itu, karya-karya ini juga menjadi bagian penting dari upaya menjaga keunikan dan keberagaman dalam musik Indonesia. Dengan memadukan unsur-unsur tradisional dengan inovasi modern, Denny Caknan dan para seniman Postmodern lainnya menghadirkan suatu bentuk musik yang tidak hanya menghormati warisan budaya mereka, tetapi juga membawa musik Indonesia ke tingkat baru yang lebih inklusif dan dinamis. Mereka memperluas batasan-batasan konvensional dalam musik campursari, memperkaya genre ini dengan nuansa baru yang memperluas apresiasi terhadap kekayaan budaya Indonesia.

Karya-karya seperti “Kartonyono Medot Janji” dan “Kangen” juga menunjukkan semangat seni yang tak pernah padam dalam masyarakat Indonesia. Meskipun dihadapkan pada berbagai tantangan dan perubahan zaman, seniman-seniman ini tetap gigih dalam penciptaan karya-karya yang mencerminkan identitas budaya mereka. Mereka tidak hanya menjadi pengawal warisan budaya Indonesia, tetapi juga menjadi agen perubahan yang menginspirasi generasi-generasi mendatang untuk terus menghargai dan mengembangkan kekayaan budaya mereka sendiri. Dengan demikian, lagu-lagu seperti “Kartonyono Medot Janji” dan “Kangen” tidak hanya menjadi simbol dari era Postmodern dalam campursari, tetapi juga menyiratkan arti yang lebih dalam tentang identitas budaya dan semangat kreatif yang terus hidup dalam masyarakat Indonesia. Melalui karya-karya ini, seniman-seniman seperti Denny Caknan menggambarkan bukan hanya perkembangan musik, tetapi juga perjalanan panjang budaya Indonesia dalam menjaga keunikan, keberagaman, dan keberlanjutan warisan budayanya.

Peluang, Tantangan, dan Masa Depan Campursari

Dengan berkembangnya teknologi dan konektivitas global, campursari memiliki peluang yang sangat besar untuk lebih dikenal secara internasional. Keterhubungan global yang semakin erat dan cepat telah membuka pintu bagi musik-musik tradisional, termasuk campursari, untuk menembus batas-batas geografis dan budaya. Teknologi modern, seperti internet dan media sosial, memberikan aksesibilitas yang lebih besar bagi musisi dan penggemar musik dari berbagai belahan dunia. Platform-platform digital seperti YouTube, Spotify, dan SoundCloud, serta media sosial seperti Instagram, Facebook, dan Twitter, memungkinkan campursari untuk menjangkau audiens yang lebih luas dan mendapatkan pengakuan di berbagai negara.

Melalui platform-platform tersebut, campursari dapat memperkenalkan keindahan dan kekayaan musik tradisional Indonesia kepada dunia internasional. Video musik, rekaman audio, dan konten-konten terkait musik campursari dapat dengan mudah diakses oleh penggemar musik dari berbagai belahan dunia, tanpa terbatas oleh batas geografis atau bahasa. Selain itu, platform-platform ini juga memfasilitasi interaksi langsung antara musisi campursari dan penggemar mereka, memungkinkan pertukaran pendapat, apresiasi, dan dukungan antara komunitas musik tradisional dengan audiens global mereka.

Dengan demikian, berkembangnya teknologi dan koneksi global tidak hanya memberikan peluang bagi campursari untuk meningkatkan visibilitasnya di tingkat internasional, tetapi juga memperluas cakupan pengaruhnya dan meningkatkan apresiasi terhadap kekayaan budaya Indonesia. Hal ini menandakan bahwa campursari memiliki potensi yang besar untuk menjadi salah satu duta budaya Indonesia yang terkenal di kancah internasional, membawa pesan perdamaian, persatuan, dan keindahan budaya Indonesia kepada dunia.

Pada saat yang sama, penerimaan masyarakat terhadap musik lokal dan tradisional juga telah meningkat dalam beberapa tahun terakhir. Masyarakat semakin menyadari pentingnya melestarikan warisan budaya mereka dan menemukan kembali kekayaan musik tradisional Indonesia. Fenomena ini memberikan dorongan besar bagi campursari untuk mendapatkan lebih banyak penggemar dan pengakuan di dalam maupun di luar negeri. Dalam berbagai acara seni, festival budaya, dan platform pertunjukan lainnya, campursari sering kali menjadi sorotan utama yang menarik minat besar dari para penonton. Minat yang meningkat ini membantu memperkuat posisi campursari dalam ranah musik Indonesia dan membantu melestarikan warisan budaya yang berharga.

Dengan dukungan yang semakin besar dari masyarakat, campursari memiliki peluang yang sangat besar untuk tumbuh dan berkembang lebih lanjut sebagai salah satu bentuk musik yang paling dihargai dan dicintai di Indonesia. Dukungan dari masyarakat adalah kunci utama dalam menjaga keberlangsungan dan relevansi suatu bentuk seni, termasuk campursari. Ketika masyarakat secara aktif mendukung dan mengapresiasi musik campursari, hal itu menciptakan lingkungan yang kondusif bagi musisi dan pelaku seni untuk terus mengembangkan karya-karya mereka. Ini juga menciptakan permintaan yang tinggi untuk konser, festival, dan acara musik lainnya yang menampilkan campursari, sehingga memberikan platform lebih banyak bagi para seniman untuk memperluas pengaruh dan jangkauan musik mereka.

Selain itu, dukungan yang kuat dari masyarakat juga membantu memperkuat identitas campursari sebagai bagian integral dari warisan budaya Indonesia. Ketika masyarakat mengakui dan memelihara nilai-nilai budaya tradisional, seperti yang tercermin dalam musik campursari, hal itu membantu menjaga keberlanjutan dan kelestarian budaya lokal. Dengan demikian, campursari tidak hanya dianggap sebagai bentuk hiburan semata, tetapi juga sebagai bagian yang tak terpisahkan dari identitas nasional Indonesia.

Selanjutnya, dengan meningkatnya apresiasi dari masyarakat lokal, campursari juga memiliki peluang untuk mendapatkan pengakuan yang lebih luas di kancah internasional. Ketika sebuah genre musik dihargai dan disukai di tingkat nasional, itu bisa menarik minat dan perhatian dari pasar global. Dengan strategi promosi yang tepat dan ekspansi ke pasar internasional, campursari memiliki potensi untuk meraih pengakuan internasional yang lebih besar dan menjangkau audiens di luar negeri. Hal ini dapat membuka pintu bagi kolaborasi dengan musisi dari berbagai belahan dunia dan memperluas dampak budaya Indonesia di panggung global.

Dengan demikian, dukungan yang kuat dari masyarakat adalah kunci bagi pertumbuhan dan kesuksesan masa depan campursari, baik di tingkat lokal maupun internasional. Dengan terus memperkuat ikatan antara musik campursari dan masyarakat serta mengambil langkah-langkah strategis untuk mempromosikan dan mengembangkan musik ini di tingkat global, campursari memiliki peluang yang sangat besar untuk terus meraih keberhasilan dan mendapatkan pengakuan yang lebih luas di dunia musik internasional.

Kerjasama dengan musisi dari berbagai genre musik membuka peluang yang menarik bagi campursari untuk menjelajahi dan bereksperimen dengan beragam suara dan gaya baru. Kolaborasi semacam ini tidak hanya memperkaya pengalaman musik campursari dengan memasukkan elemen-elemen baru, tetapi juga membuka pintu bagi pertukaran ide dan inovasi lintas genre. Misalnya, dengan bekerja sama dengan musisi dari genre pop, rock, atau elektronik, campursari dapat mengeksplorasi penggunaan instrumen dan teknologi modern yang mungkin belum pernah dipertimbangkan sebelumnya. Hal ini bisa menciptakan kombinasi unik antara unsur-unsur tradisional dan kontemporer, menciptakan suara yang segar dan menarik bagi pendengar.

Selain itu, kolaborasi lintas genre juga membantu memperluas basis pendengar campursari. Ketika campursari berkolaborasi dengan musisi yang memiliki basis penggemar yang berbeda, itu membuka kesempatan untuk menjangkau audiens baru yang mungkin belum pernah terpapar pada musik tradisional Indonesia sebelumnya. Ini adalah cara yang efektif untuk memperluas cakupan dan menciptakan daya tarik yang lebih luas bagi campursari di dalam dan di luar negeri.

Tidak hanya itu, kolaborasi lintas genre juga dapat memperluas pengaruh campursari di panggung internasional. Ketika musik campursari digabungkan dengan elemen-

elemen dari berbagai budaya musik lainnya, itu menciptakan kesempatan untuk meraih pengakuan di pasar global. Campursari dapat menjadi semakin relevan bagi audiens internasional yang mencari pengalaman musik yang berbeda dan unik. Sebagai hasilnya, kerjasama lintas genre tidak hanya membantu campursari memperluas basis pendengarannya, tetapi juga membuka pintu untuk mengukuhkan posisinya di panggung musik dunia.

Dengan demikian, kerjasama dengan musisi dari berbagai genre musik tidak hanya memberikan kesempatan bagi campursari untuk bereksperimen dengan beragam elemen musik, tetapi juga membuka pintu untuk memperluas pengaruh dan daya tariknya di tingkat lokal maupun internasional. Kolaborasi lintas genre merupakan strategi yang cerdas dalam upaya memperluas jangkauan dan dampak campursari di panggung musik global. Dalam konteks ini, menjalin kemitraan yang produktif dan terbuka dengan musisi dari seluruh dunia merupakan langkah strategis yang dapat meningkatkan visibilitas dan apresiasi terhadap musik campursari.

Dengan menjalin kemitraan yang produktif, campursari memiliki kesempatan untuk memperkenalkan kekayaan budaya Indonesia kepada dunia internasional melalui perpaduan musik yang inovatif. Kolaborasi dengan musisi dari luar negeri dapat membantu memperluas jaringan penggemar dan mendapatkan pengakuan di pasar musik global. Selain itu, kerjasama semacam ini juga memberikan kesempatan bagi campursari untuk terus berkembang dan menyesuaikan diri dengan tren musik global, sehingga tetap relevan dan menarik bagi pendengar masa kini.

Lebih jauh lagi, kerjasama lintas genre juga membuka pintu untuk berbagai proyek seni dan budaya yang lebih luas. Campursari dapat terlibat dalam festival musik internasional, kolaborasi lintas seni, atau proyek-proyek internasional lainnya yang memperkuat posisinya sebagai warisan budaya Indonesia

yang tak ternilai harganya. Dengan demikian, tidak hanya sebagai bentuk hiburan semata, tetapi campursari juga menjadi representasi dari keberagaman budaya Indonesia yang kaya dan menarik bagi audiens global.

Artinya kerjasama dengan musisi dari berbagai genre musik merupakan langkah yang strategis untuk memperluas cakupan dan pengaruh campursari di tingkat lokal maupun internasional. Dengan terus menjalin kemitraan yang produktif dan terbuka dengan musisi dari seluruh dunia, campursari memiliki potensi yang besar untuk tetap relevan dan dinikmati oleh audiens yang semakin luas di masa depan.

Tantangan yang dihadapi dalam mempertahankan keaslian dan integritas budaya campursari adalah fenomena yang kompleks dan relevan dalam konteks modernisasi dan komersialisasi. Di tengah pesatnya perkembangan industri musik dan penetrasi media massa, ada tekanan yang kuat bagi musisi dan produsen campursari untuk menyesuaikan diri dengan tren musik mainstream. Dalam upaya untuk mendapatkan popularitas yang lebih luas atau menarik perhatian pasar yang lebih besar, ada risiko bahwa esensi dan keunikan campursari bisa terkikis atau bahkan hilang.

Sebagian besar, tekanan ini berkaitan dengan kecenderungan pasar untuk memprioritaskan musik yang lebih komersial dan mudah diterima oleh audiens massa. Dalam upaya untuk bersaing dengan genre musik populer lainnya, ada godaan bagi para pelaku industri musik campursari untuk memodifikasi atau mengubah gaya mereka agar lebih sesuai dengan tren yang sedang berlangsung. Hal ini bisa mengakibatkan hilangnya karakteristik khas campursari, seperti penggunaan instrumen tradisional, lirik yang bernuansa lokal, dan gaya vokal yang khas. Akibatnya, campursari mungkin kehilangan daya tariknya sebagai representasi musik tradisional Indonesia yang autentik.

Selain itu, faktor komersialisasi juga bisa menggeser fokus dari aspek budaya dan artistik ke arah profitabilitas dan popularitas semata. Ketika musik campursari dipandang sebagai produk komersial, risiko manipulasi atau kompromi terhadap nilai-nilai budaya asli dapat meningkat. Perubahan ini bisa memengaruhi cara campursari dipahami dan dinikmati oleh masyarakat, dari sesuatu yang mewakili identitas budaya yang kuat menjadi sekadar barang dagangan dalam pasar musik yang kompetitif.

Meskipundemikian, tantangan ini juga dapat menjadi peluang untuk merumuskan strategi baru dalam mempertahankan keaslian campursari. Perubahan dalam paradigma industri musik, seperti tren meningkatnya minat pada musik lokal dan tradisional, dapat dimanfaatkan untuk memperkuat posisi campursari. Dengan berpegang pada nilai-nilai budaya yang mendasarinya dan memperkuat kesadaran akan keunikan campursari, mungkin ada ruang untuk mengembangkan model bisnis dan promosi yang memperkuat identitas budaya tanpa harus mengorbankan integritas artistik.

Dalam menghadapi tantangan ini, penting untuk memperkuat peran lembaga budaya dan pemerintah dalam mendukung dan melindungi warisan budaya campursari. Ini termasuk memberikan dukungan keuangan dan infrastruktur bagi para seniman dan produsen campursari, serta mengembangkan kebijakan yang mempromosikan dan melindungi keberagaman budaya dalam industri musik. Dengan demikian, campursari dapat terus berkembang sebagai bentuk musik yang autentik dan berharga, sekaligus memberikan kontribusi yang berarti bagi kekayaan budaya Indonesia yang tak ternilai harganya.

Persaingan dengan genre musik populer yang lebih dominan merupakan salah satu tantangan utama yang dihadapi oleh campursari. Di era di mana musik populer mendominasi panggung musik dan media massa, campursari mungkin

menghadapi kesulitan untuk menarik perhatian audiens yang lebih luas. Terpinggirkannya campursari di tengah arus informasi yang cepat dan persaingan ketat di industri musik bisa mengancam keberlangsungan dan relevansinya sebagai bentuk musik tradisional yang berharga.

Namun, tantangan ini juga dapat menjadi peluang bagi campursari untuk mengembangkan strategi yang lebih inovatif dan adaptif. Salah satu pendekatan yang mungkin diambil adalah dengan menggabungkan elemen-elemen modern dalam musik campursari tanpa mengorbankan keaslian dan identitasnya. Dengan mempertahankan esensi budaya dan karakteristik khas campursari, namun juga membuka diri terhadap pengaruh baru dan cara penyampaian yang lebih modern, campursari dapat menarik perhatian generasi muda dan audiens global yang lebih luas.

Selain itu, campursari juga dapat memanfaatkan teknologi dan platform digital untuk meningkatkan visibilitasnya. Dengan memanfaatkan media sosial, platform streaming musik, dan konten digital lainnya, campursari dapat menjangkau audiens yang lebih luas di seluruh dunia. Promosi yang cerdas dan kreatif melalui platform digital dapat membantu meningkatkan kesadaran akan campursari di kalangan generasi muda dan meningkatkan apresiasi terhadap kekayaan budaya Indonesia.

Kerja sama dengan musisi dan produsen musik dari berbagai genre juga dapat menjadi strategi yang efektif dalam menjawab tantangan ini. Kolaborasi lintas genre tidak hanya membantu memperluas jangkauan campursari, tetapi juga memperkaya kualitas musik dengan menggabungkan berbagai elemen dari genre yang berbeda. Hal ini dapat menciptakan daya tarik yang lebih luas bagi audiens yang lebih beragam, serta memberikan kesempatan bagi campursari untuk bersinar di panggung musik global.

Menghadapi persaingan dengan genre musik populer bukanlah hal yang mudah, tetapi campursari dapat mengambil langkah-langkah strategis untuk tetap relevan dan berkembang. Dengan inovasi yang bijaksana, adaptasi yang cerdas, dan pemanfaatan teknologi dan kolaborasi lintas genre, campursari memiliki potensi besar untuk tetap menjadi bagian yang tak terpisahkan dari kekayaan budaya Indonesia dan meraih apresiasi yang lebih luas di masa depan.

Meskipun teknologi memberikan peluang yang besar bagi kemajuan campursari, pengaruhnya juga dapat menjadi sebuah tantangan yang signifikan. Saat ini, adopsi yang cepat terhadap musik digital dan platform streaming telah mengubah lanskap industri musik secara drastis. Meskipun ini memberikan aksesibilitas yang lebih besar bagi para musisi dan produsen musik untuk menjangkau audiens di seluruh dunia, hal tersebut juga dapat menciptakan beberapa hambatan baru bagi campursari dalam mencapai pendengar mereka yang tradisional.

Perubahan preferensi audiens merupakan salah satu masalah utama yang dihadapi campursari. Seiring dengan pergeseran ke arah musik digital dan streaming, audiens, terutama generasi muda, mungkin lebih cenderung untuk mengkonsumsi musik yang populer di platform tersebut. Hal ini dapat mengakibatkan penurunan minat terhadap musik tradisional seperti campursari, yang mungkin dianggap ketinggalan zaman atau tidak sesuai dengan preferensi mereka yang lebih modern. Dalam menghadapi hal ini, campursari perlu menemukan cara-cara untuk mempertahankan minat dan keterlibatan audiens mereka, sambil tetap relevan dengan perkembangan tren musik digital.

Selain itu, teknologi juga dapat menciptakan hambatan teknis dalam distribusi dan promosi musik campursari. Meskipun campursari memiliki potensi untuk menjangkau audiens global melalui platform digital, persaingan yang sengit

dengan genre musik lainnya bisa membuatnya tenggelam dalam banjir informasi yang terjadi di internet. Strategi yang efektif untuk mempromosikan campursari secara online dan menarik perhatian audiens yang lebih luas menjadi semakin penting, namun tidak selalu mudah dilakukan di tengah persaingan yang semakin ketat.

Meskipun demikian, teknologi juga dapat dijadikan alat untuk mengatasi tantangan ini. Campursari dapat memanfaatkan berbagai fitur dan alat yang tersedia di platform digital untuk meningkatkan visibilitas dan daya tarik mereka. Misalnya, penggunaan algoritma dan analitik dapat membantu dalam menyusun strategi promosi yang lebih efektif, sementara fitur kolaborasi dan berbagi di media sosial dapat memperluas jangkauan promosi mereka. Dengan memahami cara-cara menggunakan teknologi dengan bijaksana, campursari dapat mengubah tantangan menjadi peluang untuk tumbuh dan berkembang di era digital ini.

Dengan demikian, sementara teknologi memberikan peluang yang besar bagi campursari, pengaruhnya juga memunculkan tantangan baru yang harus dihadapi. Namun, dengan strategi yang tepat dan pemahaman yang mendalam tentang cara memanfaatkan teknologi, campursari dapat tetap relevan dan berkembang di era digital ini, sambil mempertahankan keaslian dan keunikan budaya Indonesia yang mereka wakili.

Masa depan campursari akan menjadi hasil dari keseimbangan antara mempertahankan keasliannya dan tetap relevan dalam menghadapi tantangan zaman. Penting bagi campursari untuk tetap terhubung dengan akar budayanya yang dalam sambil juga terbuka terhadap inovasi dan perubahan yang terjadi dalam dunia musik. Salah satu strategi yang dapat digunakan adalah melakukan eksperimen dengan elemen-elemen baru dalam musik campursari. Ini bisa termasuk penggunaan instrumen modern, aransemen yang lebih eksperimental, atau penekanan

pada tema yang lebih kontemporer yang masih tetap merujuk pada nilai-nilai tradisional. Dengan cara ini, campursari dapat tetap relevan bagi generasi muda yang mungkin memiliki preferensi musik yang berbeda, sambil tetap mempertahankan esensi dan identitas budayanya.

Selain itu, kolaborasi dengan musisi dari berbagai genre musik juga dapat menjadi kunci untuk mengikuti perkembangan zaman dan memperluas basis pendengar campursari. Dengan berkolaborasi dengan musisi yang populer atau memiliki basis penggemar yang besar dalam genre lain, campursari dapat menjangkau audiens yang mungkin sebelumnya tidak terpapar pada musik tradisional. Ini juga dapat membantu dalam memperluas apresiasi terhadap campursari dan mempromosikan keberagaman budaya Indonesia secara lebih luas. Melalui kerjasama yang produktif dengan musisi dari berbagai latar belakang, campursari memiliki potensi untuk terus berkembang dan beradaptasi dengan perubahan selera musik dan tren budaya di masa depan. Dengan terus memperbarui dirinya dan berinovasi, campursari dapat memastikan bahwa warisan budayanya tetap hidup dan relevan dalam era yang terus berubah ini.

Investasi dalam pendidikan musik tradisional dan pelestarian warisan budaya akan menjadi kunci penting dalam menjaga keberlangsungan campursari. Dalam konteks ini, pendidikan musik tradisional tidak hanya membantu dalam mengajarkan teknik-teknik musik campursari kepada generasi muda, tetapi juga memperkuat pemahaman mereka akan nilai-nilai budaya yang terkandung dalam musik tersebut. Melalui pengenalan yang komprehensif terhadap sejarah, struktur, dan makna musik campursari, generasi mendatang akan terus terinspirasi untuk memahami, menghargai, dan melestarikan warisan budaya yang telah diberikan oleh para leluhur mereka.

Selain itu, upaya pelestarian warisan budaya juga perlu dilakukan di tingkat komunitas dan pemerintah. Ini termasuk mengorganisir acara-acara budaya, menyelenggarakan kelas-kelas musik tradisional, dan mendukung kegiatan-kegiatan yang mempromosikan apresiasi terhadap campursari di kalangan masyarakat. Dengan cara ini, campursari tidak hanya akan dipelajari dan diapresiasi oleh individu, tetapi juga menjadi bagian dari kehidupan sehari-hari masyarakat, diperkuat oleh dukungan kolektif dan partisipasi aktif.

Integrasi pendidikan musik tradisional ke dalam kurikulum sekolah juga merupakan langkah penting dalam menjaga keberlangsungan campursari. Dengan menyediakan akses yang mudah dan terstruktur untuk belajar tentang musik tradisional, sekolah dapat membantu memastikan bahwa pengetahuan dan apresiasi terhadap campursari tidak hanya menjadi hak istimewa beberapa orang, tetapi menjadi milik semua warga negara Indonesia. Hal ini dapat memperluas basis penggemar campursari di kalangan generasi muda dan memastikan bahwa warisan budaya ini tetap hidup dan berkembang di masa depan.

Investasi dalam pendidikan musik tradisional dan pelestarian warisan budaya bukan hanya tentang melindungi warisan masa lalu, tetapi juga tentang membangun fondasi yang kuat untuk masa depan campursari. Pendidikan musik tradisional merupakan landasan yang penting untuk menjaga keberlanjutan campursari, karena melalui pendidikan ini, pengetahuan dan apresiasi terhadap musik tradisional dapat diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Dengan memperkenalkan musik campursari kepada anak-anak sejak dini, baik melalui sekolah maupun kegiatan ekstrakurikuler, kita tidak hanya memberikan mereka keterampilan musik yang berharga, tetapi juga membentuk fondasi emosional dan intelektual yang kuat terhadap warisan budaya mereka.

Selain itu, pelestarian warisan budaya juga melibatkan partisipasi aktif dari individu, komunitas, dan pemerintah. Individu dapat berkontribusi dengan cara memelihara tradisi, menceritakan kisah-kisah tentang musik campursari kepada generasi berikutnya, atau bahkan menjadi pelaku musik campursari sendiri. Komunitas juga dapat berperan penting dalam mendukung kegiatan-kegiatan budaya, seperti festival musik tradisional atau workshop musik, yang memungkinkan pertukaran pengetahuan dan pengalaman antara para penggemar dan praktisi musik campursari.

Di samping itu, pemerintah juga memiliki tanggung jawab untuk memberikan dukungan kelembagaan dan kebijakan yang mendukung pelestarian warisan budaya. Hal ini dapat mencakup pengembangan pusat-pusat kebudayaan, alokasi dana untuk program-program pendidikan musik tradisional, serta penetapan regulasi yang melindungi warisan budaya dari ancaman eksternal seperti pembangunan yang tidak terkendali atau komersialisasi yang berlebihan.

Dengan demikian, melalui upaya bersama dari individu, komunitas, dan pemerintah, campursari akan terus menjadi bagian yang tak terpisahkan dari identitas budaya Indonesia. Ini bukan hanya tentang mempertahankan warisan masa lalu, tetapi juga tentang membentuk masa depan yang lebih baik untuk musik tradisional ini. Dengan fondasi yang kuat dalam pendidikan dan pelestarian, campursari akan terus berkembang dan diterima oleh generasi mendatang sebagai warisan budaya yang berharga dan tak ternilai harganya.

Simpulan

Analisis transformasi campursari melalui periode Klasik, Modern, dan Postmodern memberikan pemahaman yang mendalam tentang evolusi musik tradisional Indonesia dalam

menghadapi tantangan dan peluang yang dihadirkan oleh globalisasi budaya. Studi ini menyoroti perubahan dalam struktur, gaya, dan konten musik campursari sebagai cerminan dari proses komunikasi budaya yang kompleks. Periode Klasik menegaskan keaslian dan tradisi lokal, sementara era Modern membawa pengaruh musik Barat dan menandai dialog antara budaya lokal dan global. Di masa Postmodern, campursari mengeksplorasi kebebasan ekspresi dan eksperimen artistik sebagai respons terhadap dinamika budaya yang semakin kompleks di era globalisasi.

Selanjutnya, peran budaya dalam membentuk identitas musik campursari juga terungkap. Meskipun mengalami transformasi yang signifikan, campursari tetap mengakar pada unsur-unsur tradisional Jawa, menegaskan ketahanan budaya dan keberlanjutan warisan budaya Indonesia. Analisis juga menyoroti bagaimana campursari menjadi salah satu manifestasi dari proses globalisasi budaya yang kompleks. Pengaruh dari berbagai genre musik dan budaya global terintegrasi dalam campursari, menunjukkan adaptasi budaya lokal terhadap arus globalisasi yang semakin cepat. Namun, campursari juga menunjukkan resistensi dan identitas budaya yang kuat, membuktikan bahwa dalam menghadapi globalisasi, budaya lokal mampu bertahan dan bahkan berkembang.

Dengan demikian, paper ini memberikan wawasan mendalam tentang hubungan antara komunikasi, budaya, dan globalisasi melalui studi kasus transformasi campursari. Analisis ini tidak hanya menggambarkan evolusi budaya Indonesia dalam konteks globalisasi, tetapi juga menyoroti peran penting musik tradisional seperti campursari dalam mempertahankan identitas budaya dan keberagaman di era yang terus berubah. Dalam kompleksitasnya, campursari bukan hanya sebuah genre musik, tetapi juga sebuah narasi tentang perjalanan budaya Indonesia yang terus berkembang.

Daftar Pustaka

- Berger, C. R., & Chaffee, S. H. (2014). *Handbook of Communication Science*. SAGE Publications.
- Carey, J. W. (2009). *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. Routledge.
- Harnish, D., & Machlis, J. (2012). *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Cengage Learning.
- Heryanto, A. (2018). *Identitas dan Kenikmatan: Politik Budaya Layar Indonesia*. Kepustakaan Populer Gramedia.
- Hughes, D. W. (2018). *Indonesian Music and Dance: Traditional Music and Its Interaction with the West* (volume 2). Brill.
- Kartomi, M. J. (1990). *Musik Tradisional Indonesia*. Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama.
- Littlejohn, S. W., & Foss, K. A. (2008). *Theories of Human Communication*. Waveland Press.
- Martopangrawit, G. (2018). Tradisi dan modernitas dalam musik campusarsi. *Jurnal Ilmiah Seni & Musik*, 3(2), pp. 124-135.
- McQuail, D. (2010). *McQuail's Mass Communication Theory*. SAGE Publications.
- Sumarsam. (1995). *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*. University of Chicago Press.
- Supanggah, R. (2004). *Seni Karawitan*. Penerbit Serambi Ilmu Semesta.
- Surahman, S. (2016). Determinisme Teknologi Komunikasi dan

Globalisasi Terhadap Seni Budaya Indonesia. *Jurnal Rekam* 12 (1). pp. 80-101.

Surahman, S. (2024). *Memahami Kajian Media dan Budaya: Pendekatan Multidisipliner*. Kencana Media Prenada.

Suryadinata, L. (2014). *Budaya Jawa di Era Modern*. Pustaka Jaya.

Wicaksono, A. (2020). Campursari in Indonesia: An Ethnomusicological Perspective. *Indonesian Journal of Musicology* 4 (2), pp. 45-61.



Bab 4

Musik Spiritual (*al-Sama'*) Sebagai Media Penyembuhan Sufi

Mamluatur Rahmah

Pengantar

Musik spiritual, dalam kalangan sufi dikenal sebagai *al-Sama'* dan menjadi bagian penting dari warisan budaya Indonesia, khususnya dalam konteks keislaman. *al-Sama'* berasal dari tradisi Sufi dan digunakan sebagai sarana untuk mencapai kehadiran Tuhan saat merindukan-Nya, dengan cara memuji-muji yang dicintai melalui lagu-lagu dan *sya'ir* yang mengisyaratkan sifat, bentuk kesempurnaan terhadap yang dicintai.

Tulisan ini difokuskan pada penggunaan *al-Sama'* dalam bentuk *sya'ir* dan *shalawat* sebagai media penyembuhan Sufi di Indonesia. *Sya'ir*, yang merupakan puisi berbahasa Arab dan *shalawat* doa yang memuji Nabi Muhammad Saw, digunakan sebagai media untuk mencapai keadaan spiritual yang mendalam dan menyentuh hati. Penulis mengeksplorasi sejauh mana *al-Sama'* telah berperan sebagai alat penyembuhan di kalangan praktisi Sufi di Indonesia.

Dalam konteks ini, *al-Sama'* tidak hanya berfungsi sebagai bentuk seni, tetapi juga sebagai media penyatuan jiwa dan

hubungan spiritual dengan Tuhan. Melalui penggunaan *sya'ir* dan *shalawat*, *al-Sama'* dapat berperan sebagai media penyembuhan sufi yang efektif, mampu menciptakan kehadiran Ilahi dan menghubungkan klien dengan dimensi spiritualitas lebih dalam. Tulisan ini, mencoba membuka cakrawala baru terkait konteks budaya dan religius Indonesia yang mengadopsi *al-Sama'* sebagai sarana penyembuhan.

Terdapat integrasi harmonis antara nilai-nilai lokal dan esensi Sufi dalam praktik *al-Sama'* terutama melalui *sya'ir* dan *shalawat*. Secara keseluruhan, *al-Sama'* dianggap sebagai sarana efektif dalam proses penyembuhan dengan pendekatan sufistik di Indonesia, memberikan pemahaman lebih mendalam tentang hubungan antara seni, spiritualitas, dan kesehatan mental dalam konteks lokal.

Musik spiritual (*al-Sama'*) dari sudut pandang sufi

Musik memegang peranan penting dalam kehidupan manusia, karena mampu membawa pada suasana kebahagiaan, keceriaan, dan hiburan. Musik memiliki fungsi penting sebagai penghibur, pelipur lara, penenang, dan penyemangat suasana hati. Tidak heran, jika keinginan untuk meneliti dan menganalisis musik dari berbagai bidang cukup tinggi di kalangan akademisi dan praktisi. Pada konteks spiritualitas sufi, musik dipercaya menggembangkan peran penting dalam memurnikan jiwa, seperti mendengarkan melodi yang indah dianggap sebagai sarana untuk membersihkan diri (Muhaya 2003).

Untuk menguraikan secara lebih luas dan mendalam esensi musik, perlu terlebih dahulu menjelaskan tentang asal-usul musik itu sendiri. Secara luas, terdapat dua aliran pemikiran yang berbeda. *Pertama*, dalam pandangan aliran *revelationism*, menganggap musik sebagai seni suara yang juga memiliki

dimensi magis dan ritualistik, serta memiliki hubungan erat dengan agama sehingga dianggap sebagai sesuatu yang sakral.

Pendapat ini berasal dari teori yang diajukan oleh Ikhwan al-Shafa yang menyatakan bahwa musik berasal dari alam metafisika melalui terbukanya tabir atau wahyu. Musik adalah bunyi yang muncul dari gerakan alam semesta. Tuhan menciptakan alam semesta ini dan menyusunnya dengan komposisi yang paling indah. Setiap gerakannya memiliki komposisi yang paling indah pula. Gerakan-gerakan tersebut menghasilkan lantunan suara yang indah (nyanyian), terpadu, harmonis, berkelanjutan, dan enak untuk didengar (al-Shafa, 2017, 163).

Musik yang muncul dari lantunan alam semesta tersebut memiliki kegunaan untuk menghibur malaikat, jiwa-jiwa langit, dan jiwa-jiwa yang bersinar (*al-nafs al-basith*), yaitu jiwa-jiwa yang isinya lebih mulia daripada isi alam semesta. Pada alam semesta, roh-roh hidup dan merasakan kebahagiaan serta kesenangan. Jika suara yang dilahirkan oleh gerakan planet dan bintang tidak berupa suara yang merdu (nyanyian), maka penghuni planet tidak mampu berlama-lama mendengarkannya. Hal itu disebabkan oleh kemampuan penghuni langit untuk mendengar, melihat, berpikir, dan membaca tasbih tanpa henti, pada siang atau malam hari (al-Shafa, 2017, 176).

Secara normatif, mazhab *revelationism* ini berdasarkan pada QS. Az-Zumar: 17-18), “Sebab itu sampaikanlah berita itu kepada hamba-hambaKu yang mendengar perkataan, lalu mengikutiku apa yang paling baik diantaranya.” Mendengar perkataan dalam arti ayat tersebut maksudnya adalah perkataan memuji Tuhan yang memerintahkan untuk taat kepada Nya, perintahkan untuk menikmati kebesaran Tuhan, dan mengikuti petunjuk-petunjuk Nya. Termasuk mendengarkan syair-syair dan lagu yang indah. Al-Qusyairi menjelaskan jika yang mendengarkan itu tidak meyakini bahwa hal itu dilarang, tidak mendengar dalam syara’ bahwa hal itu tercela, tidak menarik kendali hawa

nafsunya, dan tidak berdampak negatif, maka hal itu secara keseluruhan diperbolehkan (*mubah*) (Al-Qusyairi, 2007, 502). Oleh karena itu, musik dijadikan sarana untuk meningkatkan kualitas keimanan.

Menurut sudut pandang naturalisme, musik dianggap sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari budaya manusia, karena berkembang seiring dengan perkembangan dan evolusi manusia. (Muhyah 2003). Karena itu, manusia melalui fitrahnya dapat menciptakan musik. Kemampuan itu merupakan sebuah fitrah, sebagaimana kemampuan untuk melihat, mencium, mendengar, dan berjalan. Menurut al-Farabi, musik itu muncul dari kehidupan manusia dalam menangkap suara yang indah di sekelilingnya.

Musik spiritual secara historisitas seperti *al-Sama'* sudah dipopulerkan oleh tarekat besar dari India yang bernama tarekat Chistiyyah. Lagu-lagu mistik yang dipopulerkan dikenal dengan *qawwali* (dari kata Arab *qaul* yang berarti: berkata). Lagu-lagu itu diiringi genderang dengan *sya'ir-sya'ir religius*, dan sering diiringi instrumen-instrumen dari alat musik lain, misalnya kecapi Jepang (*jaisho koto*), klarinet, datu gendang yang berbentuk seperti tong kecil (*dholak*), biola (*sarangi*) dan satu harmonika kecil yang diimpor pada abad sebelumnya. *Qawal* (penyanyi *qawwali*) memiliki tempat yang disucikan untuk digunakan berkumpul dan mengadakan pertunjukan musik itu, yaitu makam Nizam ald-Din Auliya (w. 726 H/1325 M), yang merupakan guru besar keempat tarekat Chistiyyah, di Delhi.

Tarekat Chistiyyah merupakan tarekat terbesar yang sukses mempertahankan musik sufi, karena musik sufinya (*qawwali*) dalam perjalanan sejarahnya selama berabad-abad akhirnya bisa menembus industri rekaman pada abad 20 M. (Michon 2003). Di India dan Pakistan, *qawwali* memiliki pasaran yang luar biasa, bahkan orang Hindu juga tertarik untuk menikmati musik ini sebagai sajian yang artistik (memenuhi kriteria hukum estetika/indah).

Salah satu musik sufi lain yang menjadi minat orang Barat adalah musik sufi dari tarekat Mawlawi. Tarekat ini didirikan oleh Sultan Walad, anak dari Jalal al-Din Rumi, pada abad ke-13 Masehi. Secara rutin diadakan Rumi pada praktik al-Sama' dimana banyak dari syair atau lirik Rumi dinyanyikan dan diiringi alat musik seperti tambur, rebab, dan seruling bambu. Ritual ini menarik perhatian orang Barat, terlebih karena adanya tarian sufi yang melibatkan gerakan memutar tubuh, sehingga para penarinya dikenal sebagai Darwis yang berputar (*Whirling Darvishes*) (Fian, 2023).

Sekitar abad 20 masehi, lagu-lagu Mawlawi yang paling terkenal digubah dan mulai ditampilkan ke berbagai panggung konser. Seperti qawwali, lagu-lagu Mawlawi ini menyimpan teka-teki mengenai hubungan antara musik dan spiritualitas. Hal ini tampak sekali pada konser keliling yang dilakukan sekitar tahun 1994, dimana dalam konser tersebut terdapat pertentangan yang masif antara pertunjukan yang simbolik dengan ritual mistis. Sampai saat ini, terdapat beberapa tarekat lain yang melakukan transisi ke panggung-panggung konser, dan sebagian dari mereka menghasilkan popularitas di Barat, antara lain tarekat Qadiriyah, Khalwatiyah, dan beberapa kelompok (*society*) dari Maroko (Nasr 1978).

Secara etimologis, al-Sama' merupakan mashdar dari *fi'l madhi sami'a* yang memiliki arti mendengarkan. Kata al-Sama' dalam bahasa Inggris memiliki arti hearing, listening, listening in auditioning, audition (Steingass 2005). Dalam kamus al-Munjid, kata al-Sama' didefinisikan mengindra suara melalui pendengaran dan juga dapat berarti al-*ghina'* (nyanyian). Kata al-Sama' ini juga bisa diartikan mendengarkan dengan saksama, sehingga tidak memedulikan sesuatu yang lain, menerima dan mengamalkan apa yang telah didengarkan. Kata al-Sama' dalam bahasa Arab klasik bisa berarti nyanyian (musik) atau alat musik.

Dalam istilah tasawuf, konsep al-Sama' mempunyai beragam arti, seperti tercermin oleh pandangan-pandangan tokoh sufi yang berbeda. Dzun al-Nun al-Mishri, misalnya, mendefinisikan "Mendengarkan (musik) adalah pengalaman spiritual yang menghubungkan individu dengan Tuhan, yang membangkitkan keinginan hati untuk mencapai-Nya. Mereka yang mendengarkannya dengan kesadaran akan Tuhan akan mencapai-Nya, sementara mereka yang mendengarkannya dengan dorongan hawa nafsu akan tersesat (tazandaqa)." (Al-Hujwiri, 2015, 385).

Musik diinterpretasikan sebagai hal yang suci dan memiliki kekuatan Ilahi. Mereka yang mendengarkan musik karena dorongan nafsu rendah akan mengarah ketersesatan, sementara mereka yang mendengarkannya dengan kasih kepada Tuhan akan mencapai puncak tingkat spiritualitas yang tinggi dan memiliki harga serta mampu menerima anugerah spiritual dari-Nya. Sebagaimana dikutip oleh Muhyay, Abu Ya'qub al-Nahrajuri, juga dikenal sebagai Abu Ya'qub Ishaq bin Muhammad, menyatakan bahwa "mendengarkan (musik) adalah keadaan spiritual (*hal*) yang memunculkan kembali pengalaman cahaya spiritual (*al-ruju'*) dalam hati (*asrar*) setelah melalui proses pencerahan yang mengarah pada kefanaan (*al-ihtiraq*)" (Muhyay 2003).

Al-Qusyairi dalam Risalah tentang *al-Sama'* memberikan berbagai definisi, antara lain: *al-Sama'* (Al-Qusyairi 2007) adalah menemukan suatu rahasia yang tersembunyi (*al-ghuyub*) melalui pendengaran hati dengan pemahaman hati nurani terhadap hakikat Tuhan yang dituju (*al-Murad*). Al-Qusyairi juga menjelaskan *al-Sama'* adalah mendengarnya hati (*al-qalb*) terhadap seruan zat yang tidak kelihatan (*gaib*). Masih banyak lagi ungkapan para sufi tentang *al-Sama'* yang berbeda-beda.

Adanya keragaman dan kesamaan ucapan para sufi tentang *al-Sama'* dikarenakan secara substansi *al-Sama'* merupakan bagian dari pengalaman mistik, yang menurut William James

memiliki empat karakteristik antara lain: *pertama*, pengalaman mistik adalah sesuatu yang tidak bisa digambarkan (*ineffability*) sebab hal tersebut seperti kondisi perasaan (*state of feeling*). *Kedua*, bagi para penempuhnya, pengalaman mistik merupakan pengetahuan yang tidak perlu diragukan lagi karena hal tersebut terjadi melalui tersingkapnya hakikat kenyataan. *Ketiga*, pengalaman mistik merupakan suatu kondisi spiritualitas (*hal*) yang mudah lenyap, tetapi berkesan cukup kuat. *Keempat*, pengalaman mistik merupakan kondisi menerima saja atau pasif (James 1985).

Kondisi tersebut datang hanya karena anugerah Tuhan. Berdasarkan penjelasan empat karakteristik tersebut, pengalaman mistik seperti *al-Sama'* melalui bahasa akan sampai pada deskripsi kenyataan yang sebenarnya (Syaifudin 2019).

Kata *al-Sama'* dari berbagai rujukan bias didefinisikan eksoterik, mendengarkan musik atau nyanyian atau sya'ir (lagu-lagu) untuk mencapai derajat ekstasi (*al-wajd*). Hal tersebut terjadi karena objek yang didengarkan secara eksoterik adalah musik, nyanyian, dan syair. Sebagaimana dikutip Abdul Muhyay dalam ungkapan Majd al-Din Ahmad al-Ghazali dapat dipandang sebagai batasan *al-Sama'* yang lebih komprehensif, menyatakan bahwa *al-Sama'* menurut para sufi adalah suatu ungkapan dari mengamati cahaya rohani yang disuarakan oleh penyanyi dibarengi (kondisi) ekstasi (*al-wajd*) yang ada pada hati orang yang 'arif yang melakukan perintah Tuhan (*al-'amil*) dan pada hati seorang murid yang telah mencapai derajat kesempurnaan (*al-kamil*) (Muhyay, 2003, 16).

Hal tersebut didukung pendapat al-Junaid, yang menjelaskan bahwa orang-orang sufi memperoleh rahmat dalam tiga kriteria. *Pertama*, ketika lagi makan, karena mereka tidak akan makan kecuali merasa sangat lapar. *Kedua*, ketika mereka mendiskusikan ilmu pengetahuan (*muzakarah*), karena mereka hanya mendiskusikan tentang kedudukan orang-orang yang *siddiq*. *Ketiga*, ketika mendengarkan lantunan suara karena

mendengar lantunan suara dengan ekstase (*wajd*) dan mengakui akan kebenaran.

Sementara itu, al-Ghazali menjelaskan musik adalah lantunan suara merdu yang berirama harmonis/selaras, memiliki tujuan untuk bisa dimengerti oleh pendengarnya, dan menggerakkan hati (*wajd/ekstase*) (Al-Gazālī, n.d., 270). Secara sederhana nyanyian adalah suara merdu, dimana suara merdu itu ada yang harmonis dan yang tidak harmonis. Nyanyian yang merdu dan harmonis tentunya dapat dipahami pendengar dan tidak dapat diapahmi pendengar.

Bagian terpenting yang menjadikan praktik spiritual musik sufi adalah terdapat ritual dengan menggunakan suara manusia saat membacakan *sya'ir-sya'ir* yang ditujukan kepada Tuhan, Nabi Muhammad dan para wali (Ernst, 2003, 254). Menghidupkan musik dalam praktik *al-Sama'* merupakan kekuatan utama untuk memanifestasi kata-kata Tuhan secara mendasar. Hal tersebut mengingatkan manusia pada suatu kondisi sebelum penciptaan, masih bersatu dengan jiwa umum, terpancar dari cahaya orisinal (Michon, 2003, 2003).

Elemen Pokok Musik (*al-Sama'*)

Terdapat beberapa pendapat mengenai elemen-elemen musik antara lain: Menurut Ikhwan al-Shafa, unsur yang harus terpenuhi dalam musik adalah suara yang mengandung lagu (*lahn*), nada (*nagm*), dan cengkok (*iqa'at*). Al-Farabi juga memiliki pendapat bahwa unsur pokok musik adalah lagu (*al-alhan*), yaitu kumpulan ritme yang disusun dengan urutan dan ketentuan tertentu. Kedua pendapat ini (Ikhwan al-Shafa dan al-Farabi) menunjukkan bahwa lagu dan ritme merupakan sumber utama dalam musik.

Al-Qusyairi juga memberikan penjelasan dalam risalahnya tentang *al-Sama'* dengan mengatakan bahwa *al-Sama'* adalah

menemukan berbagai rahasia yang tersembunyi (*al-guyub*) melalui pendengaran hati, dengan pemahaman hati nurani terhadap hakekat Tuhan yang dituju (*al-murad*) (Al-Qusyairi, 2007). Menurut al-Hujwiri, *al-Sama'* tidak boleh dilakukan hingga ia datang atas kehendaknya sendiri, dan tidak boleh membuatnya sebagai kebiasaan, tapi dilakukan dengan jarang, agar tidak bosan. Pembimbing ruhani (sheikh atau mursyid) perlu hadir selama berlangsung *al-Sama'* dan tempatnya diusahakan bebas dari orang-orang awam, dan yang menyanyi hendaklah orang yang terhormat, hatinya bersih dari pikiran-pikiran duniawi, dan wataknya tidak boleh cenderung kepada hiburan (Al-Hujwiri 2015).

Dari kedua pendapat tersebut, diketahui bahwa bahwa sesunguhnya substansi musik adalah suara atau bunyi. Adapaun suara dalam pandangan Ikhwan al-Shafa bersumber dari gelombang udara yang berbentuk bulat bola dan semakin melebar. Ketika gelombang udara itu semakin lebar, semakin lemah pula getaran yang dihasilkan. Melalui substansi udara dan kelembutan unsur-unsurnya, suara dan sifat yang dimiliknya dapat ditransfer sesuai dengan ciri dan wataknya ke daya imajinatif pendengar.

Karena itu, secara ontologis musik dapat dimaknai sebagai sebuah perpaduan antara unsur material dengan immaterial, yang mana ia tersusun dari elemen-elemen uang bersifat jasmaniah dan rohaniah (al-Shafa 2017). Hal ini sejalan dengan pendapat Seyyed Hossein Nasr sebagaimana dikutip Sulasman yang menyatakan bahwa musik memiliki kekuatan untuk menspiritualkan hal yang materi dan sebaliknya, mematerialkan hal yang spiritual (Sulasman 2014). Adapaun esensi musik itu berupa substansi rohaniah, yaitu jiwa penengar (al-Shafa 2017).

Hierarki Spiritual Sufi dalam Mendengarkan Musik (*al-Sama'*)

Dalam pandangan sufi, mendengarkan musik mempunyai tingkatan yang berbeda-beda. Para pakar spiritual mempunyai pendekatan beranekaragam dalam mendengarkan musik rohani, termasuk pula menggunakan tingkatan spiritual (*maqam*), tingkatan spiritual tertentu (*hal*), pengungkapan spiritual (*mukasyafah*), dan pengalaman spiritual (*musyahadah*). Bagi mereka yang mendengarkan dengan mengikuti *maqām*, dianggap dalam kesalahan. Sementara bagi yang mendengarkan dengan *hāl*, mereka dalam proses kembali. Bagi mereka yang mendengarkan dengan *mukasyafah*, telah mengalami penyatuan. Dan bagi mereka yang mendengarkan dengan *musyahadah*, telah merasakan keindahan Tuhan secara mendalam. (Nasr, 1978, 172).

Seyyed Hossein Nasr menegaskan, tingkatan spiritual seseorang dalam mendengarkan musik sufi bergantung pada pendekatan yang dipakai pendengar. Dalam perspektif ini, musik sufi dibagi menjadi tiga tingkatan. Pertama, musik untuk orang awam, dimana mereka mendengarkan melalui naluri dasar, yang dianggap sebagai kekurangan. Kedua, musik untuk orang-orang elit, yang mendengarkan dengan hati, sehingga mereka masuk pada tahap pencarian. Ketiga, musik untuk kelompok elit diantara yang elit, yang mendengarkan musik dengan jiwa, sehingga mereka berada dalam cinta. (Nasr, 1978, 174).

Dalam ‘Awarif al-Ma’arif (Suhrawardi, 1996 184-185), seperti dikutip Abdul Muhyai, mereka yang terlibat dalam kegiatan mendengarkan musik sufi dapat dikelompokkan menjadi tiga tingkatan. Pertama, mendengarkan secara naluriah. Kedua, mendengarkan dengan memperhatikan keadaan spiritual. Dalam konteks ini, mereka yang melakukan kegiatan mendengarkan musik sufi memperhatikan tanda-tanda ilahi yang diperoleh dari pesan-pesan syair; jika pesan tersebut sesuai dengan kondisi spiritualnya, api cinta akan menyala dan berkobar di

dalam hati, kemudian mengarahkan lahirnya gerakan-gerakan tubuh (tarian). Ketiga, adalah mendengarkan dengan kesadaran akan Tuhan. Tingkat ini tidak bisa menjamin keamanan derajat kesucian mutlak (*shafa' al-tauhid*), karena pendengarannya didasarkan pada; karena, dari, dan untuk Tuhan. (Muhyah 2003).

Bagi kaum sufi, musik adalah sarana untuk merangsang tingkatan cinta mereka kepada Tuhan. Dengan cinta yang semakin bertumbuh, seseorang akan mencapai tingkatan cinta yang lebih tinggi dan kuat, sehingga seorang sufi akan mencapai tingkat pencapaian spiritual yang lebih tinggi kehadiran Tuhan.

Fungsi *al-Sama'* sebagai Sarana Penyembuhan dalam Tradisi Sufi

Mendengarkan musik merupakan kegiatan yang wajar dilakukan oleh sebagian orang di dunia. Musik memiliki efek yang bervariasi, secara fisik maupun emosional, tergantung pada jenis musik, suasana hati, dan preferensi individu. Selama beberapa dekade terakhir, banyak penelitian yang menunjukkan secara jelas kekuatan musik dalam mempengaruhi aktivitas saraf, terutama aktivitas saraf ritmik endogen yang disesuaikan dengan struktur ritmik musik, sebuah fenomena yang sering dijelaskan pada kinerja saraf secara kompleks (Haegens, S., & Golumbic 2018). Pemanfaatan musik instrumental sangat efektif mendorong seseorang berada dalam kondisi relaksasi. Melalui mendengarkan musik, individu dapat mencapai keadaan rileks dan mengurangi gangguan kekacauan mental, yang suatu waktu mampu mengurangi gejala somatik seperti kecemasan untuk sementara waktu. (Djohan, Tyasrinestu, and Sualang 2022).

Pada hakikatnya musik mampu memperluas kesadaran seseorang dan membawanya ke tempat-tempat tidak terpikirkan sebelumnya. Proses ini tentu melampaui hal-hal materi dan

membawa respons psiko-fisiologis ketika keadaan seseorang berubah. Ketika seseorang menggunakan musik sebagai sarana relaksasi, pikiran inti akan kembali ke kondisi normal. Dengan berlanjutnya proses ini, individu akan memasuki tingkat kesadaran yang lebih dalam dan luas, sehingga meningkatkan fase sensorik, mimpi, trance, terpesona dan kondisi meditatif. (Djohan 2009).

Aktivitas mendengarkan musik (*al-Sama'*) atau suara-suara biasa sering dilakukan umat musim melalui Al-Qur'an. Suara bacaan Al-Qur'an menghasilkan pola suara dengan frekuensi dan panjang gelombang tertentu dengan penuh makna. Pola ini menghasilkan alunan melodi yang memikat hati, memengaruhi aktivitas otak, mengembalikan keseimbangan dan koordinasi, serta memengaruhi keadaan mental dan psikologis individu. Hal ini dapat menyebabkan peningkatan dramatis dalam sistem kekebalan tubuh terhadap virus atau penyakit yang akan menyerang tubuh. (Hakim et al. 2018). Selain Al-Qur'an, penggunaan shalawat (Sri Puji Lestari, 2023) & (Nofiah, dkk 2020) juga efektif sebagai alternatif untuk menumbuhkan kesehatan mental (Nihayah 2014).

Shalawat merupakan panggilan dan doa yang sangat penting dalam praktik *al-Sama'* bagi kalangan sufi. Shalawat memiliki makna spiritual yang dalam dan sering digunakan untuk mengagungkan Tuhan dan Nabi Muhammad SAW. Shalawat adalah doa atau pujian yang diarahkan kepada Rasulullah Saw, dengan maksud memohon berkat atas doa yang mintakan kepada Tuhan Swt. (Hs. Bunganegara 2020).

Di dalam shalawat mengandung suatu nada yang sesungguhnya meringankan beban pikir seseorang, sehingga di Indonesia banyak ulama merangkai syair-syair dengan nada tertentu untuk menyampaikan pesan-pesan khusus. Sebagaimana yang banyak dikenal di seluruh kalangan masyarakat misalnya *Syair Tanpa Waton*. Dengan berhias lagu dan nada yang enak di dengar maka pesan-pesan sufistik yang

disampaikan dalam syair tersebut mudah mengendap dalam pikiran (Pedak 2021, 20).

Sebuah nada yang enak didengar sering kali menghubungkan rasa. Misalnya saat seseorang menyanyikan sebuah lagu maka orang yang mendengarkannya, sering tanpa disadari, mengikuti nyanyian itu. Sebuah nada sesungguhnya membangun hubungan indah antara guru dan muridnya, suami dan istrinya, dan tentu antara terapis dan kliennya. Sebuah syair atau lagu adalah media luar biasa untuk menyampaikan pesan sehingga mengandung manfaat yang besar sekaligus bahaya yang besar. Jika makna-makna yang terkandung di dalamnya itu positif maka akan memberikan manfaat yang luar biasa.

Sebaliknya, jika makna yang dikandungnya itu negatif, maka bahayanya pun luar biasa buruknya. Ini semacam pisau sangat tajam yang tentu saja memiliki manfaat sekaligus bahaya besar tergantung siapa dan digunakan untuk apa pisau tersebut. Jika di ruang publik dipenuhi oleh nada atau lagu (tembang) dengan makna negatif maka masyarakat akan dengan sangat mudah meresapi makna-makna negatif. Sebaliknya, jika ruang publik dipenuhi oleh nada yang bermakna positif maka jiwa masyarakat akan dialiri nilai-nilai positif yang akan membawa peradaban yang lebih baik (Pedak 2021, 21).

Sebagaimana shalawat yang memiliki kandungan makna yang luar biasa, berisi pujian-pujian sebagai wujud kecintaan hamba kepada Tuhan dan Rasul-Nya. Dalam praktik sufi, shalawat sering kali digunakan sebagai sarana untuk memuliakan dan menghormati keberadaan Rasulullah Saw. Tujuan bershalawat tidak lain adalah untuk mengungkapkan rasa cinta kepada Rasulullah Saw (Hs. Bunganegara 2020).

Dalam tradisi sufi, shalawat kerap kali digunakan sebagai alternatif cara untuk menghormati dan mengagungkan kehadiran Rasulullah Saw. Esensi dari bershalawat adalah untuk mengekspresikan rasa cinta yang agung kepada Rasulullah Saw.

(Hs. Bunganegara 2020). Shalawat seringkali dianggap sebagai cara untuk mendekatkan diri kepada Tuhan dengan metode teladan yang diberikan oleh Rasulullah Saw.

Di Indonesia, misalnya sangat popular lagu *Lir, Ilir* (Mukhlasin 2019), *Gundhul-Gundhul Pacul, Tembang Macapat* (Mulyono 2012) yang diyakini diciptakan oleh para wali untuk menyampaikan dakwahnya. Melalui tembang-tembang itu seseorang dai membangun rasa indah dan obyek dakwahnya sehingga yang disampaikan tidak menimbulkan atau meminimalkan guncangan-guncangan sosial yang menyakitkan. *al-Sama'* dalam bentuk shalawat sesuguhnya mengandung lagu yang dalam hal ini bermanfaat sebagai salah satu teknik dalam penyembuhan sufi (*sufi healing*) yang sangat layak untuk dikembangkan oleh para paktisi sufi. Adapun *al-Sama'* memiliki peran yang sangat penting sebagai media penyembuhan Sufi di Indonesia, antara lain:

Al-Sama' sebagai ekspresi emosional dan spiritual memungkinkan penggiat sufi mengekspresikan perasaan dan kondisi spiritualnya dengan cara yang mendalam dan otentik. Melalui lirik-lirik yang bermakna dan melodi menyentuh hati, mereka dapat menyampaikan kerinduan, cinta, dan penyesalan kepada Tuhan serta memberikan penghargaan kepada Rasulullah Saw. Proses ini membantu dalam pengendalian emosi dan memfasilitasi penyembuhan dari trauma atau perselisihan batin. Selain itu, *al-Sama'* dalam bentuk shalawat mampu menghasilkan pengalaman transformasional atas individu yang mengalami kesulitan atau kesusahan. Dengan mendengarkan dan merenungkan lirik-lirik yang berarti, penggiat sufi mampu merasakan pencerahan spiritual, pemahaman yang lebih mendalam tentang diri mereka sendiri, dan perubahan positif dengan cara mereka melihat hidup dan menghadapi tantangan.

Dengan mengikuti proses mendengarkan dan merenungkan makna shalawat, penggiat sufi dapat mencapai penyucian jiwa dan kedamaian dalam batin mereka. Lirik-lirik yang mencerminkan

nilai-nilai spiritual dan ketakwaan kepada Tuhan membantu mereka merenungkan tujuan hidup dan menemukan kedamaian dalam ketaatan kepada-Nya. Ini berguna untuk mengatasi stres, kegelisahan, atau kebingungan yang seringkali dialami individu. *Al-Sama'* dalam konteks ini memfasilitasi terjalinnya hubungan yang lebih dekat antara individu dengan Tuhan dan Rasulullah Saw.

Melalui pengulangan lirik-lirik yang memuji nama Tuhan dan Rasul-Nya, penggiat sufi merasakan kedekatan Ilahi yang mendalam pada kehidupannya dan mengalami keterikatan spiritual dengan Nabi sebagai panutan utama. Ini memberikan kekuatan, ketabahan, dan harapan kepada mereka dalam menghadapi rintangan hidup. Dengan demikian, *al-Sama'* dalam bentuk shalawat bukan hanya merupakan seni yang indah, tetapi juga merupakan sarana penyembuhan Sufi yang paling efektif. Melalui ekspresi emosional dan spiritual, pengalaman transformasional, penyucian jiwa, dan pengembangan hubungan yang lebih erat dengan Tuhan dan Rasul-Nya, penggiat sufi dapat mencapai pemulihan mental, emosional, dan spiritual yang dalam dan berkelanjutan. (Susilantini 2017).

Metode Penyembuhan dengan *al-Sama'* dalam bentuk Shalawat

Metode penyembuhan dengan *al-Sama'* dalam bentuk shalawat melibatkan serangkaian langkah dan praktik yang dirancang untuk memfasilitasi pemulihan mental, emosional, dan spiritual. Berikut adalah beberapa metode yang umum digunakan dalam proses penyembuhan dengan *al-Sama'*: pertama, mendengarkan dan merenungkan lirik-lirik: para praktisi sufi atau terapis menggunakan rekaman atau pertunjukan langsung *al-Sama'* yang berisi shalawat nabi untuk memungkinkan individu mendengarkan dan merenungkan lirik-lirik yang bermakna.

Mereka disarankan untuk menyerap dan memahami makna-makna spiritual yang terkandung dalam setiap kata dan frasa, serta menghayati pesan-pesan yang disampaikan (Sri Puji Lestari, 2023). *Kedua*, kontemplasi dan meditasi (Joe Dispenza 2021, 307): individu didorong untuk melakukan kontemplasi dan meditasi terhadap shalawat yang didengar. Melalui pengenalan diri, intropesi (*muhasabah*) diri (Pedak 2021), dan refleksi atas makna-makna yang terkandung dalam lirik tersebut dalam konteks kehidupan pribadinya.

Proses ini membantu individu untuk menemukan kedalamank makna spiritual dan menerapkannya dalam kehidupan sehari-hari. *Ketiga*, partisipasi aktif: Praktisi sufi atau terapis sering mengajak individu untuk berpartisipasi aktif dalam proses penyembuhan dengan *al-Sama'*, meliputi bernyanyi bersama, mengulang lirik-lirik tertentu, atau bahkan menulis shalawat sendiri sebagai ungkapan dari perasaan dan pengalaman spiritual. *Keempat*, pemahaman makna simbolik: Individu dibimbing untuk memahami makna simbolik dalam lirik-lirik shalawat.

Terapis atau pimpinan kelompok membantu individu untuk menafsirkan makna metaforis yang terkandung dalam kata-kata dan gambaran yang digunakan dalam lirik tersebut. Ini membuka pintu bagi pemahaman yang lebih dalam tentang hubungan individu dengan Tuhan dan Nabi. *Kelima*, pengulangan dan pengintegrasian (Pedak 2021, 19): Pengulangan lirik-lirik shalawat yang bermakna dapat membantu memperkuat pemahaman dan penghayatan spiritual. Praktisi sufi atau terapis sering mendorong individu untuk mengintegrasikan pesan-pesan yang ditemukan dalam lirik tersebut ke dalam kehidupan sehari-hari mereka, baik dalam bentuk doa, amalan, atau perilaku yang mencerminkan nilai-nilai spiritual yang terkandung dalam lirik-lirik tersebut.

Melalui kombinasi dari langkah-langkah ini, metode penyembuhan dengan *al-Sama'* dalam bentuk shalawat

memfasilitasi pemulihan mental, emosional (Aryani 2017), dan spiritual (Ngadhimah 2018) yang mendalam bagi individu. Proses ini memungkinkan individu untuk menemukan kedamaian, relaksasi, keseimbangan, dan makna dalam kehidupan melalui pengalaman spiritual yang mendalam dan autentik.

Dari sudut pandang kesehatan, kemampuan pengendalian diri (*mujahadah*) yang mencakup proses relaksasi dan pemulihan diri memiliki dampak positif pada kesehatan fisik. Hal ini karena sistem kekebalan tubuh dipengaruhi oleh kondisi psikis seseorang. Ketika seseorang mengalami tingkat stres yang tinggi, sistem kekebalan tubuhnya akan melemah, tetapi jika stres dapat dikendalikan dengan baik, maka kesehatan fisiknya pun akan terjaga. Oleh karena itu, penting bagi seseorang untuk berhati-hati dan waspada terhadap bahaya yang timbul akibat stres berlebihan pada kondisi psikis (Muhaya 2006).

Menurut Benson dan Klipper saat seseorang dalam keadaan rileks dan damai, metabolisme tubuhnya dapat berjalan secara optimal. Ketika metabolisme berfungsi dengan baik, neurotransmitter dalam tubuh juga berfungsi dengan baik, dan kondisi sel di dalam tubuh pun beroperasi dengan lebih efisien. Dengan semua sistem tubuh berfungsi secara optimal, sistem kekebalan tubuh juga akan berfungsi dengan baik. (Monty 2002).

Adapun langkah-langkah “mendengarkan dan merenungkan lirik-lirik” dalam metode penyembuhan dengan *al-Sama'* melibatkan serangkaian praktik yang dirancang untuk memungkinkan individu untuk menyerap dan memahami makna-makna spiritual yang terkandung dalam shalawat.

Pertama, pemilihan tema atau materi: Langkah pertama adalah memilih rekaman atau pertunjukan langsung *al-Sama'* sesuai dengan kebutuhan dan keinginan individu. Terapis atau pemimpin kelompok dapat memilih materi yang memiliki lirik-lirik yang relevan dan bermakna untuk tujuan penyembuhan yang spesifik.

Kedua, mendengarkan dengan kehadiran dan kesadaran penuh: Individu didorong untuk mendengarkan rekaman atau pertunjukan *al-Sama'* dengan kehadiran penuh dan konsentrasi. Mereka diminta untuk mendengarkan, menyadari dan merasakan suara, melodi, dan lirik-lirik yang didengar, serta untuk membuka hati dan pikiran mereka terhadap pengalaman yang akan datang.

Ketiga, merenungkan makna: selanjutnya individu diminta untuk merenungkan makna-makna yang terkandung dalamnya. Mereka dapat bertanya kepada diri sendiri tentang apa yang lirik tersebut maknai bagi mereka secara pribadi, bagaimana lirik tersebut mencerminkan pengalaman hidup mereka, dan bagaimana lirik tersebut dapat membantu mereka dalam proses penyembuhan.

Keempat, memperdalam pemahaman: Individu didorong untuk memperdalam pemahaman mereka tentang lirik-lirik tersebut dengan mencari penjelasan atau interpretasi tambahan dari terapis atau pimpinan kelompok, atau melalui pencarian literatur atau sumber-sumber lain yang relevan. Mereka juga dapat membahas makna lirik dengan sesama peserta yang terlibat dalam proses penyembuhan.

Kelima, menghubungkan dengan pengalaman pribadi: Selanjutnya, individu diundang untuk menghubungkan makna lirik-lirik tersebut dengan pengalaman hidup mereka sendiri. Mereka dapat merenungkan bagaimana lirik-lirik tersebut relevan dengan tantangan, keberhasilan, atau perjalanan spiritual yang mereka alami, dan bagaimana lirik tersebut dapat membantu mereka dalam proses penyembuhan dan pertumbuhan pribadi.

Keenam, merekam refleksi: langkah terakhir, individu dapat merekam refleksi mereka atas pengalaman mendengarkan dan merenungkan lirik-lirik tersebut. Ini dapat dilakukan melalui menulis jurnal, membuat catatan, atau berbagi

pengalaman dengan terapis atau sesama peserta dalam sesi penyembuhan. Merekam refleksi ini membantu individu untuk melacak perkembangan dan pemahaman mereka serta untuk memperdalam hubungan mereka dengan materi *al-Sama'*.

Dengan mengikuti langkah-langkah tersebut, individu dapat mendapatkan manfaat maksimal dari pengalaman mendengarkan dan merenungkan lirik-lirik dan yang terkandung dalam shalawat sebagai proses penyembuhan dengan *al-Sama'*. Hal ini memungkinkan mereka untuk menemukan kedalaman makna spiritual dan mendapatkan pemahaman yang lebih dalam tentang diri mereka sendiri, hubungan mereka dengan Tuhan, dan perjalanan mereka menuju kesembuhan dan pertumbuhan pribadi.

Teknik-teknik *al-Sama'* melalui kontemplasi dan meditasi (Joe Dispenza 2021) terhadap lirik-lirik shalawat adalah langkah penting dalam proses penyembuhan dengan *al-Sama'*. Teknik ini melibatkan penggunaan meditasi dan refleksi yang disengaja untuk memperdalam pemahaman dan penghayatan atas makna-makna spiritual yang terkandung dalam lirik-lirik tersebut. Adapun teknik-tekniknya antara lain: Pertama, individu perlu menciptakan lingkungan yang tenang, nyaman, dan terlindung dari gangguan untuk praktik kontemplasi dan meditasi.

Memilih tempat yang tenang, menyalakan aroma yang menenangkan, dan membuat posisi duduk yang nyaman. Kedua, sebelum memulai kontemplasi dan meditasi, individu diminta untuk fokus pada napas mereka dan menenangkan pikiran mereka. Dimulai dengan mengambil beberapa napas dalam dan perlahan (Moinuddin 1999, 202), dan mengalihkan perhatian dari pikiran yang mengembawa ke perasaan dan sensasi tubuh.

Perlu diketahui bahwa, dari semua tanda kehidupan fisik yang mempengaruhi kesehatan, yang paling jarang dipertimbangkan dalam dunia kedokteran dan penyembuhan adalah napas. Padahal, keduanya memiliki hubungan yang sangat

penting diantaranya napas dapat menciptakan keseimbangan dan keharmonisan temperatur tubuh serta membawa unsur-unsur pendukung dari luar tubuh ke fungsi-fisiologis dalam tubuh (Moinuddin 1999, 203).

Setelah mencapai keadaan pikiran yang tenang, individu diminta untuk memutar rekaman atau membaca lirik-lirik sya'ir dan shalawat dengan penuh perhatian. Mereka didorong untuk mengulang kembali lirik-lirik tersebut dalam pikiran mereka atau secara lisan dengan kesadaran dan kehadiran penuh. Selama proses meditasi, individu diberi kesempatan untuk merangsang indra mereka, seperti mendengarkan dengan telinga yang terbuka, merasakan getaran vokal saat mengulang lirik-lirik, atau membayangkan gambaran visual yang terkait dengan makna lirik-lirik tersebut.

Saat mendengarkan dan mengulang lirik-lirik tersebut, individu didorong untuk merenungkan makna-makna yang terkandung dalamnya. Mereka dapat bertanya kepada diri sendiri tentang bagaimana lirik-lirik tersebut memengaruhi perasaan dan pikiran mereka, bagaimana lirik-lirik tersebut relevan dengan pengalaman hidup mereka, dan bagaimana lirik-lirik tersebut dapat membantu mereka dalam proses penyembuhan dan pertumbuhan pribadi. Selama meditasi, individu dapat membiarkan pikiran mereka mengembara bebas, tetapi tetap fokus pada lirik-lirik yang sedang mereka kontemplasikan (Joe Dispenza 2021). Mereka dapat mencatat apa pun yang muncul dalam pikiran atau perasaan mereka, dan mengamati dengan penuh kesadaran tanpa menilai.

Kontemplasi dan meditasi terhadap lirik-lirik sya'ir dan shalawat bertujuan untuk membawa pemulihan dan keseimbangan bagi individu. Ini dapat menciptakan pengalaman spiritual yang mendalam, membantu dalam memproses emosi, menemukan kedamaian batin, dan mendapatkan wawasan baru tentang diri sendiri dan hubungan mereka dengan Tuhan (Mustaqim 2023). Dengan mengikuti teknik kontemplasi dan

meditasi ini, individu dapat memperdalam pemahaman mereka tentang makna-makna spiritual yang terkandung dalam lirik-lirik sya'ir dan shalawat, serta mengalami pertumbuhan dan pemulihan dalam prosesnya.

Melalui metode penyembuhan dengan praktik *al-Sama'*, individu dapat mencapai tujuan hidup yang bermakna dan memuaskan. Berikut adalah beberapa cara di mana praktik *al-Sama'* dapat membantu individu mencapai tujuan hidup mereka. Praktik *al-Sama'* melalui refleksi atas sya'ir dalam shalawat memungkinkan individu untuk memahami diri mereka sendiri dengan lebih dalam. Ini membantu individu mengidentifikasi nilai-nilai, minat, dan keinginan yang penting bagi mereka dalam hidup, yang pada gilirannya membantu mereka menetapkan tujuan hidup yang sesuai dengan nilai-nilai dan kebutuhan mereka.

Praktik *al-Sama'* memungkinkan individu untuk merasa terhubung dengan Tuhan atau kekuatan spiritual yang lebih besar dari diri mereka sendiri, untuk mereka memperoleh pemahaman yang lebih dalam tentang tujuan hidup mereka dalam konteks yang lebih luas, serta memberi mereka kepercayaan dan keyakinan bahwa kehidupan mereka memiliki makna yang mendalam dan transenden.

Praktik *al-Sama'* juga dapat berperan sebagai sarana pemulihan emosional dan kesejahteraan mental (Djohan 2006). Melalui pengalaman spiritual yang mendalam, individu dapat menemukan kedamaian batin, ketenangan pikiran, dan rasa penghiburan dalam saat-saat kesulitan dan penderitaan. Individu akan terbantu dalam mengatasi hambatan-hambatan yang mungkin menghalangi mereka dalam mencapai tujuan hidup mereka. Merenungkan makna dalam pengalaman hidup mereka, baik yang menyenangkan maupun menantang, untuk menemukan pelajaran dan hikmah dalam setiap pengalaman, serta membimbing mereka dalam menetapkan tujuan hidup yang lebih berarti dan memuaskan berdasarkan pada pemahaman

yang mendalam tentang diri mereka sendiri dan dunia di sekitar mereka.

Dengan demikian, *al-Sama'* dapat menjadi alat yang kuat dalam membantu individu mencapai tujuan hidup individu dengan memberikan pemahaman diri yang lebih dalam, koneksi spiritual yang lebih kuat, pemulihan emosional dan kesejahteraan mental, serta penemuan makna yang mendalam dalam setiap pengalaman hidup, sehingga dapat membantu individu untuk hidup secara lebih autentik, bermakna, dan memuaskan sesuai dengan visi dan nilai-nilai mereka.

Integrasi Nilai-nilai Lokal dan Esensi Sufi dalam Praktik *al-Sama'*

Menurut Imam al-Ghazali mendengarkan musik (*al-Sama'*) dapat menghilangkan sampah batin dan sekaligus dapat melahirkan dampak penyaksian terhadap Tuhan di dalam hati. *al-Sama'* dapat menguatkan hati (*al-qalb*) dan cahaya rohani (*sir*). Selain itu, *al-Sama'* dapat melepaskan seseorang sufi dari berbagai urusan yang bersifat lahir serta membuat seorang sufi cenderung untuk menerima cahaya dan rahasia-rahasia batin dan dapat menggembirakan hati dan roh sekaligus menyebabkan ekstasi dan tertarik kepada Tuhan serta dapat menampakkan rahasia-rahasia ketuhanan (Abdul Muhaya, 2003).

Al-Sama' bukanlah sekadar serangkaian melodi, tetapi sebuah perjalanan spiritual yang mendalam bagi praktisi sufi. Hal ini karena *al-Sama'* mempersesembahkan lebih dari sekadar aspek musik; ia menciptakan ruang bagi individu untuk mencapai kehadiran Ilahi dalam keadaan kerinduan dan kecintaan yang mendalam. Untuk memahami mengapa *al-Sama'* memiliki dimensi yang lebih dalam daripada sekadar musik, kita perlu melihat beberapa aspek penting berikut ini:

Pertama, pengalaman spiritual: Praktisi sufi percaya bahwa *al-Sama'* adalah sarana untuk mencapai pengalaman spiritual yang mendalam (Hanif and Fathy 2023). Melalui penghayatan lagu-lagu, sya'ir, dan shalawat, mereka menciptakan suasana hati yang memungkinkan mereka untuk melebur dengan kehadiran Ilahi. Tidak hanya sekadar tentang mendengarkan melodi yang indah, tetapi tentang mengalami kehadiran spiritual yang kuat dan merasakan hubungan langsung dengan Tuhan.

Kedua, *al-Sama'* memainkan peran penting dalam mengekspresikan kerinduan dan kecintaan yang mendalam kepada Tuhan (Al-Hujwiri 2015). Melalui lirik-lirik yang dipilih dengan cermat dan musik yang dirancang untuk membangkitkan emosi, praktisi sufi dapat memperdalam hubungan cinta mereka dengan Sang Pencipta. *al-Sama'* menjadi sarana untuk mengekspresikan perasaan spiritual yang sulit diungkapkan secara verbal, memungkinkan individu untuk merasakan kehadiran Ilahi secara lebih intim.

Ketiga, *al-Sama'* tidak hanya menghibur, tetapi juga mempersesembahkan kesempatan bagi transformasi batin (al-Shafa 2017). Dalam suasana yang diciptakan oleh musik dan lirik-lirik yang penuh makna, praktisi sufi dapat melakukan perjalanan spiritual yang mendalam, melepaskan diri dari keterikatan dunia materi dan menuju kesadaran yang lebih tinggi. Ini adalah proses transformasi yang memungkinkan individu untuk mencapai pemahaman yang lebih dalam tentang diri mereka sendiri dan hubungan mereka dengan Tuhan.

Keempat, *al-Sama'* juga merupakan bentuk pemujaan dan penghormatan kepada Tuhan dan Rasulullah Saw, dalam shalawat, praktisi sufi memuji sifat-sifat Ilahi dan memuliakan keberadaan Nabi sebagai utusan Tuhan. Ini bukan hanya bentuk ekspresi kecintaan, tetapi juga merupakan upaya untuk meningkatkan kesadaran akan keagungan Tuhan dan kenabian Rasulullah Saw (Hs. Bunganegara 2020).

Dengan demikian, *al-Sama'* tidak sekadar merupakan serangkaian melodi, tetapi merupakan sarana yang memungkinkan individu untuk melakukan perjalanan spiritual yang mendalam. Melalui ekspresi kerinduan, kecintaan, dan penghormatan kepada Tuhan, serta transformasi batin yang dialami dalam proses mendengarkan dan merenungkan lirik-liriknya, *al-Sama'* menjadi sarana yang kuat bagi praktisi sufi untuk mencapai kehadiran Ilahi dalam kehidupan mereka. Penghayatan lagu-lagu shalawat dalam *al-Sama'* menciptakan suasana hati yang memungkinkan praktisi sufi untuk melebur dengan kehadiran Ilahi melalui beberapa cara dan metode yang berbeda.

Penyair sufi sering menggunakan kata-kata yang kaya akan makna spiritual dalam sya'ir dan shalawat mereka. Misalnya, kata-kata yang merujuk pada sifat-sifat Tuhan yang mulia, pengalaman mistis, atau perjalanan spiritual, dapat membangkitkan perasaan kagum dan kekaguman akan kebesaran Tuhan. Dengan merenungkan dan memahami makna lirik tersebut, praktisi sufi dapat memperdalam hubungan spiritual mereka dengan Tuhan.

Musik memiliki kekuatan untuk mempengaruhi suasana hati dan emosi seseorang. Dalam *al-Sama'*, musik yang dipilih dengan cermat dapat membangkitkan perasaan ketenangan, kebahagiaan, atau kekhusukan yang memungkinkan praktisi sufi untuk fokus pada pengalaman spiritual mereka. Contohnya, penggunaan instrumen tradisional seperti rebana, gambus, atau seruling dalam melodi *al-Sama'* dapat menciptakan atmosfer yang khas dan memikat (Dhesya Andira Rahman, dkk 2024).

Dalam praktik *al-Sama'*, terapis sufi atau pemimpin kelompok sering menggunakan teknik bernyanyi dan mengulang lirik-lirik tertentu secara berulang-ulang. Misalnya, dalam sesi *al-Sama'*, mereka mungkin meminta peserta untuk bergabung dalam menyanyikan shalawat atau sya'ir tertentu secara berulang-ulang. Ini tidak hanya memperdalam pemahaman tentang

makna lirik tersebut, tetapi juga menciptakan ikatan yang kuat antara peserta dan pengalaman spiritual yang mereka rasakan.

Selain mendengarkan lagu-lagu dan sya'ir, praktisi sufi juga sering melakukan meditasi atau kontemplasi terhadap makna-makna yang terkandung dalam lirik-lirik tersebut. Mereka dapat mengalami momen refleksi yang mendalam tentang hubungan mereka dengan Tuhan dan memperdalam pengalaman spiritual mereka melalui introspeksi dan refleksi.

Melalui penggabungan elemen-elemen seperti pemilihan lirik yang bermakna, penggunaan musik yang memikat, teknik bernyanyi dan mengulang, serta meditasi dan kontemplasi, praktisi sufi dapat menciptakan suasana hati yang memungkinkan mereka untuk melebur dengan kehadiran Ilahi. Ini tidak hanya menciptakan pengalaman spiritual yang mendalam, tetapi juga memperkuat ikatan mereka dengan Tuhan dan membawa kedamaian serta ketenangan dalam jiwa mereka.

Harmonisasi Antara Nilai-Nilai Lokal dan Esensi Sufi dalam Praktik *al-Sama'* di Indonesia

Indonesia memiliki kekayaan budaya yang sangat beragam dengan berbagai tradisi, kepercayaan, dan nilai-nilai yang berkembang di berbagai daerah. Praktik *al-Sama'* mampu menyesuaikan diri dengan konteks budaya ini dengan mengintegrasikan nilai-nilai lokal ke dalam praktik spiritualnya. Hal ini memungkinkan praktisi sufi untuk merasakan kedekatan emosional dan spiritual yang lebih dalam dengan praktik mereka. Integrasi nilai-nilai lokal dalam praktik *al-Sama'* menciptakan relevansi yang lebih besar bagi individu dalam pengalaman spiritual mereka. Pesan-pesan yang disampaikan melalui sya'ir dalam shalawat yang mencerminkan nilai-nilai budaya lokal dapat lebih mudah dipahami dan diterapkan dalam kehidupan sehari-hari. Ini memberikan arti yang lebih dalam bagi praktisi sufi dan

membantu mereka merasakan kedekatan dengan ajaran-ajaran sufi.

Integrasi nilai-nilai lokal dalam praktik *al-Sama'* juga memungkinkan praktisi sufi untuk mendapatkan penerimaan dan pengakuan yang lebih besar dari komunitas mereka. Dengan menunjukkan keterhubungan yang kuat antara praktik spiritual mereka dengan budaya lokal, praktisi sufi dapat membangun kepercayaan dan dukungan dari masyarakat sekitar, yang pada gilirannya memperkuat identitas spiritual mereka (Hanif and Fathy 2023).

Seiring berjalannya waktu, praktik *al-Sama'* terus berkembang dan beradaptasi dengan perubahan dalam budaya dan masyarakat. Harmonisasi antara nilai-nilai lokal dan esensi sufi adalah hasil dari proses adaptasi yang berkelanjutan, di mana praktisi sufi mengidentifikasi dan mengadopsi elemen-elemen budaya lokal yang sesuai dengan ajaran-ajaran sufi, menjaga kontinuitas dan keberlanjutan praktik spiritual mereka.

Dengan demikian, harmonisasi antara nilai-nilai lokal dan esensi sufi dalam praktik *al-Sama'* di Indonesia bukan hanya merupakan hasil dari kekayaan budaya yang ada, tetapi juga mencerminkan relevansi, penerimaan, dan adaptasi yang terjadi dalam pengalaman spiritual individu dan komunitas sufi. Hal ini memberikan kontribusi yang signifikan terhadap keberagaman budaya Indonesia dan keberlanjutan praktik spiritual sufi di tengah-tengah perubahan zaman.

Al-Sama' tidak hanya menghidupkan warisan budaya sufi, tetapi juga memberikan pemahaman yang lebih mendalam tentang hubungan antara seni, spiritualitas, dan kesehatan mental dalam konteks lokal Indonesia. *al-Sama'* menggabungkan unsur-unsur seni, seperti musik, sya'ir, dan nyanyian, dalam praktik spiritualnya. Seni dianggap sebagai sarana untuk mencapai keadaan spiritual yang mendalam dan menyentuh hati.

Dalam konteks ini, *al-Sama'* tidak hanya dilihat sebagai karya seni yang indah, tetapi juga sebagai medium untuk memperdalam pengalaman spiritual dan menghadirkan kehadiran Ilahi. Praktik *al-Sama'* memungkinkan individu untuk merasakan pengalaman spiritual yang mendalam, yang dapat memberikan dampak positif pada kesehatan mental mereka. Melalui meditasi, refleksi, dan penghayatan lirik-lirik shalawat, individu dapat merasa lebih tenang, terhubung dengan diri mereka sendiri, dan menemukan kedamaian batin (Joe Dispenza 2021).

Al-Sama' memungkinkan individu untuk memahami nilai-nilai spiritual dengan mengaitkan pengalaman spiritual dengan realitas kehidupan sehari-hari mereka. Dalam praktik *al-Sama'*, seni dianggap sebagai sarana untuk mencapai keadaan spiritual yang lebih tinggi. Hal ini memiliki keterkaitan yang erat antara seni dan spiritualitas, di mana seni dapat menjadi medium yang kuat untuk mengekspresikan dan merasakan dimensi-dimensi spiritual dalam kehidupan manusia.

Praktik ini memungkinkan individu untuk menemukan makna, tujuan, dan kedamaian dalam kehidupan mereka, yang merupakan faktor penting dalam menjaga kesehatan mental yang baik. Karena itu, *al-Sama'* berperan sebagai sarana untuk memahami hubungan yang kompleks antara seni, spiritualitas, dan kesehatan mental dalam konteks lokal Indonesia. Ini merupakan kesempatan bagi individu untuk mengeksplorasi dan memperdalam dimensi spiritual dalam kehidupan mereka, yang pada gilirannya dapat berkontribusi pada kesejahteraan mental dan emosional mereka.

Spiritualitas pada dasarnya melibatkan hubungan individu dengan yang Ilahi atau kekuatan transcendental yang lebih besar dari diri kita sendiri. Tradisi spiritual, termasuk praktik-praktik sufi seperti *al-Sama'*, sering kali memandang hubungan ini sebagai pusat dari pengalaman spiritual. Namun, penting

untuk diingat bahwa spiritualitas tidak terbatas pada bentuk-bentuk tradisional ibadah atau ritual keagamaan (Hanif and Fathy 2023).

Dalam konteks *al-Sama'* dan praktik spiritual lainnya, pengalaman spiritual juga melibatkan eksplorasi diri, penemuan makna hidup, dan pencarian kedamaian batin, yang mencakup meditasi, refleksi, atau penghayatan seni dan musik sebagai sarana untuk mencapai kesadaran yang lebih dalam dan hubungan yang lebih dekat dengan kekuatan spiritual. Melalui pengalaman ini, individu dapat merasa terhubung dengan yang Ilahi dan merasakan kedamaian batin yang lebih dalam.

Jadi, meskipun spiritualitas sering kali berkaitan dengan ibadah dan hubungan dengan Tuhan, pengalaman spiritual juga mencakup eksplorasi diri, pemulihan emosional, dan pencarian makna hidup. Praktik-praktik seperti *al-Sama'* memungkinkan individu untuk mengeksplorasi dimensi spiritualitas ini melalui pengalaman seni, musik, dan kontemplasi (Hanif and Fathy 2023).

Kesimpulan

Berdasarkan pengkajian dan pengamatan dari literatur, dapat diambil kesimpulan bahwa *al-Sama'* memiliki peranan penting dalam penerapan terapi penyembuhan melalui ekspresi emosional dan spiritual, pengalaman transformasional, penyucian jiwa, dan pengembangan hubungan yang lebih erat dengan Tuhan dan Rasul-Nya. Adapun langkah *al-Sama'* dalam shalawat pada pilihan tema mendengarkan dengan kehadiran diri secara fisik maupun mental dengan penuh kesadaran, perenungan makna, memperdalam pemahaman, menghubungkan dengan pengalaman pribadi, dan merekam refleksi.

Langkah terpenting dalam proses terapi penyembuhan

dengan *al-Sama'* adalah melibatkan meditasi dan refleksi untuk memperluas serta memperdalam pemahaman dan penghayatan atas makna spiritual yang terkandung pada lirik-lirik shalawat. Selain itu, terdapat elemen terapi penyembuhan berupa pemulihan mental, emosional, dan spiritual yang dalam dan berkelanjutan menuju kesembuhan dan kesejahteraan.

Daftar Pustaka

- Aidil, M., and Y. Istiqomalia. 2021. "Diksi Dan Tradisi Syair Melayu Dalam Lirik Lagu Nasyid Raihan." *Al-Islam: Jurnal Komunikasi Dan Penyiaran Islam* 5(1):70–84.
- Al-Gazālī. n.d. *Ihyā' 'Ulūm Ad-Din, Juz II*. Beirut: Dar al-Ma'rifah.
- Al-Hujwiri. 2015. *Kasyful Mahjub; Buku Daras Tasawuf Tertua, Diterjemahkan Dari The Kasyf Al-Mahjub: The Oldest Persian Treatise on Sufism Karya 'Ali Ibn 'Utsman Al-Hujwiri, Penerjemah Suwardi Muthary Dan Abdul Hadi W.M.* Bandung: Mizan Pustaka.
- Al-Qusyairi An-Naisaburi, Abul Qasim Abdul Karim Hawazin. 2007. *Risalah Qusyairiyah*. Jakarta: Pustaka Amani.
- al-Shafa, Ikhwan. 2017. رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (الجزء الأول). Inggris Raya: Yayasan Hindawi.
- Aryani, S. A. 2017. "Healthy-Minded Religious Phenomenon in Shalawatan: A Study on the Three Majelis Shalawat in Java." *Indonesian Journal of Islam and Muslim Societies* 7(1):1–30. doi: 10.18326/ijims.v7i1.1-30.
- Dhesya Andira Rahman¹, Gita Maulida Nurhandini², Najwa Syalsa Fauziah³, Salma Maryam Nuralia⁴, Asep Rudi Nurjaman. 2024. "SENI MUSIK DAN LAGU DALAM PERSPEKTIF ISLAM." 3(2).
- Djohan. 2006. *Terapi Musik, Teori Dan Aplikasi*. Yogyakarta: Gelas Press.
- Djohan. 2009. *Psikologi Musik*. Yogyakarta: Galang Press.
- Djohan, Djohan, Fortunata Tyasrinestu, and Lady Angela Exlesia Sualang. 2022. "Pengaruh Mendengarkan Musik

- Terhadap Kondisi Rilaksasi.” *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan* 23(3):190–201. doi: 10.24821/resital.v23i3.8337.
- Ernst, Carl W. 2003. *Ajaran Dan Amaliah Taswuf*, Terj. Arif Anwar. Yogyakarta: Pustaka Sufi.
- Fian Rizkyan Surya Pambuka, Ahmad Saifuddin. 2023. “Whirling Dance as a Sufi Healing Method: A Phenomenological Study of the Sufi Dance Community in Surakarta.” *Teosofi: Jurnal Tasawuf Dan Pemikiran Islam* 13(2). doi: 10.1002/wps.20153.2.
- Haegens, S., & Golumbic, E. Z. 2018. “Rhythmic Facilitation of Sensory Processing: A Critical Review.” *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 86:150–65.
- Hakim, Hasnani, Yuliana Syam, Rini Rachmawaty,) Program, Studi Magister, Ilmu Keperawatan, Universitas Hasanuddin, and Makassar Abstrak. 2018. “Efektivitas Murottal Al Qur'an Terhadap Respon Fisiologis, Kecemasan Pre Operasi Dan Gelombang Otak.” *Jurnal Keperawatan Respati* Yogyakarta 5(3):451–55.
- Hanif, Abdulloh, and Ahmad Fathy. 2023. “Dimensi Spiritualitas Musik Sebagai Media Eksistensi Dalam Sufisme Jalaluddin Rumi.” *FiTUA: Jurnal Studi Islam* 4(2):111–28. doi: 10.47625/fitua.v4i2.508.
- Hs. Bunganegara, Muadilah. 2020. “Pemaknaan Shalawat: Pandangan Majelis Dzikir Haqqul Yaqin.” *Tahdis: Jurnal Kajian Ilmu Al-Hadis* 9(2):180–99. doi: 10.24252/tahdis.v9i2.12478.
- James, William. 1985. *The Varieties of Religius Experience*. New York: The New America Library, Inc.
- Joe Dispenza. 2021. *Becoming Supernatural; Menciptakan Keajaiban Dalam Hidup Keseharian*. Jakarta: Javanica.
- Michon, Jean Louis. 2003. *Musik Dan Tarian Suci Dalam Islam” Dalam Seyyed Hossein Nasr, (Ed.), Ensiklopedi Tematis Spiritual*

- Islam, Manifestasi, Terj. M. Sholihin Ariyanto, Dkk.* Bandung: Mizan.
- Moinuddin, Saykh Ghulam. 1999. *Penyembuhan Cara Sufi*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.
- Monty, P. Satiadarma. 2002. *Musik Terapi*. Jakarta: Melenia Populer.
- Muhaya, Abdul. 2003. *Bersufi Melalui Musik; Sebuah Pembelaan Musik Sufi Oleh Ahmad Al-Ghazali*. Yogyakarta: Gama Media.
- Muhaya, Abdul. 2006. "Pola Hubungan Antara Tasawuf Dan Psikoneuroimunologi." in *Laporan Hasil Penelitian*. Semarang: IAIN Walisongo Semarang.
- Mukhlasin, Ahmad. 2019. "Pendidikan Karakter Melalui Tembang Dolanan (Analisis Tembang Lir Ilir Karya Sunan Kalijaga)." *Jurnal Warna* 3(1):41–49.
- Mulyono, Asmaun Sahlan,. 2012. "Pengaruh Islam Terhadap Perkembangan Budaya Jawa: Tembang Macapat." *El-HARAKAH (TERAKREDITASI)* 14(1):101–14. doi: 10.18860/el.voio.2196.
- Mustaqim, Dede Al. 2023. "Transformasi Diri: Membangun Keseimbangan Mental Dan Spiritual Melalui Proses Islah." *Jurnal Kawakib* 4(2):120–34. doi: 10.24036/kwkib.v4i2.173.
- Nasr, Seyed Hossein. 1978. *Spiritualitas Dan Seni Islam, Terj. Drs Sutejo*. Bandung: Mizan.
- Ngadhimah, Mambaul. 2018. "The Spirituality of Mafia Shalawat; A Crisis Solution of Modern Society." *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science* 175(1). doi: 10.1088/1755-1315/175/1/012181.
- Nihayah, Ulin. 2014. "Konsep Seni Qosidah Burdah Imam Al-Bushiri Ulin." *Jurnal Ilmu Dakwah* 34(1):295–308.

- Nofiah, Niafatun, Fitri Arofiati, and Yanuar Primanda. 2020. "Pengaruh Mendengarkan Dan Membaca Sholawat Terhadap Tingkat Kecemasan Pasien Post Op Orif Di Rsud Ngudi Waluyo Wlingi." *Dinamika Kesehatan Jurnal Kebidanan Dan Keperawatan* 10(1):293–302. doi: 10.33859/dksm.v10i1.415.
- Pedak, Mustamir. 2021. *Kerangka Konsep Sufi Healing: Buku Pertama Tentang Alur Pikir, Metode, Teknik, Obyek Dan Tujuan Terapi Sufi*. Malang: Literasi Nusantara.
- Sri Puji Lestari, Susi Nurhayati, Wahyu Aprilani. 2023. "Efektifitas Terapi Musik Shalawat Dalam Menurunkan Tingkat Kecemasan Lansia Di Kota Semarang." *Jurnal Keperawatan Jiwa* 11(3):755–62.
- Steingass, F. 2005. *Arabic - English Dictionary*. New Delhi: Asian Educational Services.
- Sulasman, Fadlil Yani Yani Ainusyamsi. 2014. "Islam, Seni Musik, Dan Pendidikan Nilai Di Pesantren." *Panggung* 24(3). doi: 10.26742/panggung.v24i3.120.
- Susilantini, Endah. 2017. "AKTUALISASI SERAT ZIKIR MAULUD DALAM TRADISI MASYARAKAT Actualisation of Serat Zikir Maulud in Community Traditions." *Jurnal SMART (Studi Masyarakat, Religi, Dan Tradisi)* 3(2):195–206. doi: 10.18784/smart.v3i2.561.
- Syaifudin, Muhammad. 2019. "Agama Dan Pengalaman: Pengalaman Mistik Dalam Islam." *Prosiding* 131–50.



Bab 5

Jamilah: Dinamika Musik Cilokaq Ale-Ale di Tengah Relasi Kuasa Elite Sasak-Lombo

Mohamad Baihaqi

Pendahuluan

Kehadiran musik tradisional Sasak memiliki peran signifikan dalam menunjang pelbagai upacara adat seperti perayaan pernikahan (*nyongkolan*)¹, khitanan, maupun dalam prosesi adat lainnya. Seiring waktu, pergeseran bentuk upacara dalam pernikahan yang berhubungan dengan *genre* musik pengiring, busana, maupun rentetan teknis pelaksanaan pun turut serta berkontribusi dalam menggeser selera musik generasi muda yang menjadi bagian penting dalam upacara pernikahan.² Akhirnya eksistensi musik tradisi Sasak-Lombok disinyalir sejak 1980-an³ secara gradual pengaruhnya mulai

1. Pelaksanaan nyongkolan mengalami pergeseran karena arus perkembangan zaman dan berkembangnya alat-alat musik yang digunakan dalam kecimol, cilokaq dan ale-ale. Sebelum orang Sasak lebih dominan menggunakan musik tradisional gendang belek untuk mengiringi prosesi nyongkolan.

2. Observasi, 2023

3. Wawancara, Jamilah, 2023

terkikis di tengah masyarakat Sasak.

Namun kehadiran musik cilokaq ale-ale ternyata mampu mendobrak stagnasi musik tradisi tersebut. Musik cilokaq ale-ale pun disambut antusias dan diterima terutama oleh kalangan generasi muda. Tak sekadar itu, Cilokaq ale-ale pun mampu mempengaruhi seniman-seniman musik cilokaq lainnya. Seniman musik tradisi berbondong-bondong menyematkan nama grup musiknya sebagai cilokaq ale-ale. Hal tersebut sebagai penanda *genre* baru yang menghubungkan dan membaurkan antara musik tradisi dan musik kontemporer.

Di tengah dinamika sosial-politik, kehadiran musik cilokaq ale-ale tak lepas dari sentuhan tangan dingin Jamilah selaku seniman atau musisi cilokaq perempuan Sasak. Sejak remaja, Jamilah menggandrungi musik tradisi cilokaq sehingga ia kerap kali turut latihan bersama sebuah grup musik tradisi di kampungnya. Keluarganya melarangnya untuk terlibat bersama kelompok musik tradisi karena persoalan citra keluarga. Pasalnya musisi perempuan cilokaq cenderung dilihat secara negatif. Mengingat Jamilah merupakan anak remaja perempuan yang kehadiran dan ekspresinya di ruang publik dibatasi oleh keluarga dalam sistem sosial yang patriarkal.⁴

Inovasi Jamilah dalam melakukan pembaharuan musik Sasak menjadikan musik tradisi jadi terus relevan dan dapat diterima oleh generasi millenial maupun gen-z. Meski strategi semacam itu mendapat tantangan dari sejumlah kelompok elite Sasak yang menganggap cilokaq ale-ale keluar dari pakem musik tradisi. Kelompok elite tersebut berasal dari komunitas budayawan yang di dalamnya didominasi oleh bangsawan Sasak. Sedangkan tokoh agama (tuan guru) menganggap ale-ale sebagai ancaman atas nilai Islam yang hidup di tengah masyarakat.⁵ Karenanya, Jamilah dalam tulisan ini diposisikan sebagai simbol

4. Wawancara, 2023

5. Wawancara, Parra, 2023

pembaharu yang telah berkontribusi mengembangkan musik cilokaq Sasak-Lombok lewat ale-ale.⁶

Terdapat peneliti seperti David D Harnish yang memotret dinamika dan kontestasi dari pelbagai perspektif. Ia secara telaten dan detail menatap persoalan musik tradisi, aktor maupun terkait dengan sejarah maupun dinamika perkembangannya. Salah satu hasil penelitiannya dibukukan berjudul *Divine Inspirations: Music and Islam in Indonesia*.⁷ Harnish dalam bukunya tersebut berupaya menelaah kebangkitan dan kekuatan organisasi Islam di Lombok, serta dampak dari pemerintah daerah dan perkembangan bentuk musik yang berhubungan dengan doktrin sufistik.

Namun ia kerap kali melihat kontestasi musik Sasak antara budayawan dengan tokoh agama dari perspektif dikotomis antara *wetu telu* (waktu tiga) dan *wetu lima* (waktu lima). Wetu Telu dianggap mewakili muslim “tradisionalis”, dan Wetu Lima merepresentasikan muslim “ortodoks”. Keduanya menjadi kelompok utama dalam kontestasi di ranah seni musik. Menurutnya, kegiatan kesenian khususnya musik yang diinisiasi pemerintah telah berupaya untuk mendetradisionalisasi gaya musik daerah, dan mensekularisasikan bentuk-bentuk pan-Islam global dalam menciptakan musik yang menarik bagi estetika pemerintah dan wisatawan. Simpul semacam ini muncul karena Harnish melulu memandang dikotomi wetu telu dan waktu lima secara tajam.

Dalam buku tersebut, Harnish juga menggali ketegangan antara adat dan agama dalam musik Lombok yang diperankan oleh elite menengah terdidik yang berada dalam institusi non formal sebagai budayawan yang terdiri dari dalang, penyanyi dan sekelompok elite bangsawan Sasak. Sementara itu tuan guru juga berperan dalam kontestasi lewat legitimasi Islam

6. Observasi, 2023

7. Harnish, 2017

dalam menilai kehadiran musik dan seni tertentu. Ketegangan semacam ini dilatarbelakangi oleh nilai yang bersilangan antar keduanya. Mereka berupaya menggunakan otoritas masing-masing untuk mempengaruhi masyarakat.

Peneliti lain seperti Salman Alfarisi juga secara spesifik menelaah musik ale-ale lewat pendekatan *culture studies* dengan memosisikan musik ale-ale sebagai arena pertahanan antara kalangan budayawan dan seniman di tengah masyarakat Sasak.⁸ Peran dan fungsi kelompok elite menurutnya lebih banyak berpotensi kontraproduktif dengan asas penciptaan kesenian. Otoritas yang mereka miliki berpotensi untuk menolak kesenian yang bukan adiluhung. Tampak juga bahwa kelompok elite selama ini lebih cenderung melihat kesenian yang merepresentasikan kekuasaan mereka. Dalam hal ini, kesenian adiluhung menjadi tameng mereka untuk menggemboskan asas kreativitas penciptaan kesenian.

Pada saat yang sama, pemerintah daerah menempatkan bangsawan-budayawan sebagai sumber rujukan atas kebijakan publik. Hal tersebut menyebabkan terjadinya perlawanan seniman terhadap otoritas budayawan⁹ dan di satu sisi melahirkan pertahanan. Salman dalam penelitiannya cukup tajam bahkan cenderung melontarkan kritik kepada kelompok budayawan sebagai kelompok yang berkepentingan mempertahankan otoritas dalam kesenian Sasak adiluhung seperti musik *gendang*

8. Alfarisi, 2023

9. Kriteria Budayawan dalam artikel Salman tak dijelaskan lebih jauh baik dalam definisi operasional maupun konseptual. Sementara temuan penulis menemukan bahwa budayawan Sasak yang dimaksud umumnya terdiri kelompok-kelompok elit bangsawan Sasak yang telah lama melakukan monopoli terhadap klaim kesenian mana yang disebut adiluhung dan tidak. Kelompok ini dalam sejarahnya, sebagaimana kelompok kelas menengah secara umum di Indonesia berperan sebagai kaki tangan kolonial, khususnya ketika Kerajaan Karangasem Bali berkuasa di Pulau Lombok. Kelompok Bangsawan Sasak dianggap mengkhianati masyarakat petani yang terus dijadikan objek oleh mereka. Keterangan tentang hal ini ditulis oleh Alfons van Deer Kraan.

beleq daripada jenis musik lainnya. Mendikotomi kesenian adiluhung dan profan, menurut Salman, bertentangan dengan fungsi mereka yang seharusnya mengakomodir setiap bagian dari kebudayaan yang berkembang di tengah masyarakat Sasak. Dalam hal ini Salman luput menjelaskan kategori budayawan yang dimaksud serta dampak sistem relasional tokoh agama dan budayawan Sasak yang bertaut satu sama lain.

Sementara itu, tulisan ini lebih melihat secara biografis tangan dingin Jamilah selaku musisi yang menjadi simbol kehadiran ale-ale di tengah perkembangan dan dinamika sosio-kultural yang secara langsung ataupun tidak beririsan dengan pengaruh elite dari kalangan bangsawan-budayawan dan tokoh agama (tuan guru). Karenanya perlu diketahui bagaimana dinamika dan pembaharuan musik tradisi Sasak sejak Jamilah menciptakan ale-ale? Serta bagaimana respons dan relasi kuasa elite Sasak terhadap kehadiran Jamilah dan musik ale-ale?

Relasi kuasa¹⁰ sendiri lebih menekankan pandangannya terhadap kehadiran individu dan subjek di lingkup yang mikro. Sifat kuasa yang *omnipresent* tak dapat dilokalisasi karena kuasa terus menyebar jalin menjalin dalam relasi sosial. Kuasa bekerja dalam diri individu maupun oknum. Sifatnya lebih dapat menormalisasi struktur masyarakat. Kekuasaan semacam itu bekerja dalam jejaring kesadaran sosial. Karenanya kuasa tak muncul dari luar struktur, norma, maupun aturan-aturan yang diberlakukan.¹¹

Strategi kekuasaan dalam pandangan Foucault selalu melekat dari kehendak seseorang untuk mengetahui. Wacana juga tak muncul secara kebetulan, melainkan diproduksi di setiap zamannya. Pandangan terhadap objek terumuskan dalam

10. Relasi antara pengetahuan dan kuasa medan kajian Foucault. Teori tentang keduanya telah dikaji dari berbagai kalangan akademisi. Karena itu berhasil mempengaruhi para intelektual. Teori kemudian berkembang jadi analisis wacana dalam disiplin teori sosial..

11. Hardiyanta, 1997, 30.

titik pisah yang ditentukan oleh adanya struktur diskursif. Wacana acapkali dicirikan dari batasan sebuah bidang atas objek, maupun adanya definisi atau cara pandang yang dapat dipercaya dan dianggap paling benar. Persepsi atas objek ditentukan dan dibatasi dalam praktik diskursif; batasan atas cara pandang yang menjustifikasi klaim benar dan salah.¹²

Bagi Foucault pengetahuan berperan sebagai suatu diskursus yang bekerja dari dalam jejaring kuasa. Kuasa semacam itu bergerak *invisible* dalam suatu sistem institusi dan organisasi. Dari itu, pengetahuan tak lagi netral, melainkan bersifat politis. Melalui pengetahuan lah aktivitas didisiplinkan lewat aturan-aturan maupun norma-norma tertentu.. Suatu sistem masyarakat dapat menciptakan struktur pengetahuan yang berperan mengatur bagaimana mestinya suatu kelompok massa dapat bertindak atau membatasi soal-soal tertentu.¹³ Dalam konteks ini, pengetahuan dapat dijadikan salah satunya sebagai kontrol sosial.

Suatu diskursus dapat membatasi pandangan masyarakat yang membimbing ke jalan pikiran dan penghayatan. Dengan kata lain, tak ada praktik kekuasaan yang tak menghadirkan pengetahuan dan tiada pengetahuan yang tak memandang relasi kuasa.¹⁴ Foucault menjabarkan sistem individu modern yang muncul dalam bentuk objek serta subjek. Kuasa dalam satu dimensi relasi yang memantulkan kekuasaan. Suatu sistem pengetahuan mereduksi wacana yang bersifat terstruktur.

12. Foucault, 2022

13. Foucault, 2022

14. Kuasa dan pengetahuan tak ubahnya seperti dua keping mata uang yang sulit terpisah. Kuasa memproduksi pengetahuan dan sebaliknya. Agama dan sistem norma adat sendiri memuat pelbagai konsep pengetahuan. Pengetahuan tentang adat dan agama memiliki pengaruh yang sangat besar. Agama menciptakan tatanan sosial yang memunculkan perkumpulan baik dalam lingkup mikro maupun dalam lingkup makro. Di satu sisi, kuasa dengan sengaja berupaya memproduksi pengetahuan.

Wacana semacam itu hadir dalam pikiran dan bertransformasi jadi paradigma dalam bernalar. Wacana macam ini disebut kebenaran yang mewujud dalam sebuah struktur.¹⁵

Tulisan ini menggunakan metode kualitatif yang menggabungkan antara studi pustaka dan studi lapangan. Sumber data berasal dari hasil observasi dan wawancara dengan Jamilah dan budayawan. Sumber lain berupa buku yang terkait dengan topik penelitian, artikel yang membahas persoalan musik Sasak maupun laporan media massa cetak dan *online* yang merekam dinamika perkembangan musik tradisi ale-ale. Data-data yang diperoleh di lapangan maupun dari sumber tertulis disajikan dalam bentuk analisis deskriptif.

Jejak Jamilah dan Proses Pembaharuan Musik Tradisi

Semenjak masuk sekolah dasar, Jamilah mulai mengasah hobinya; menyanyi. Ia kerap menyanyikan lagu wajib nasional dan lagu daerah, pernah pula mewakili sekolahnya dalam lomba vocal. Mulai dari sana, Jamilah tertarik bergabung dalam sebuah grup musik di desanya setelah kerap kali diundang sebagai vokalis kasidah. Dalam grup band tersebut, Jamilah berlaku sebagai vokalis. Saat latihan, Camat Praya Tengah dan Kepala Desa Mujur tersihir oleh suaranya. Saat itulah kepala desa tertarik pada grup band tersebut. Terlebih kepala desa mendengar ide pemuda setempat untuk melaksanakan konser amal.¹⁶

Lantas Kepala Desa Mujur berinisiatif membelikan alat musik bagi grup band Amphi Tiga Nada. Menyebut kelompoknya ‘tiga nada’ karena grup tersebut sering memainkan tiga genre

15. Foucault, 2022

16. Wawancara, Jamilah, 2023

musik: dangdut, cilokaq, dan pop.¹⁷ Hasil dari pentas amal ditujukan untuk melanjutkan pembangunan masjid dan musala di Desa Mujur. Dari konser itu ia mulai dikenal dari desa ke desa. Selain sebagai penyanyi, pada tahun 1986 ia mulai terlibat dalam Drama Marong, Drama Gong Setanggor, dan Drama Penginang Robek. Selain itu, sesekali ia juga turut menyutradai drama.¹⁸ Waktu itu jadwal menyanyi dan bermain drama cukup padat. Seiring waktu, akhirnya produser-produser rekaman dari Lombok Barat, Lombok Tengah dan Lombok Timur meliriknya.¹⁹

Cita-citanya sebagai penyanyi cilokaq pada masa remaja nyaris terwujud. Dia bangga atas capaiannya. Hanya saja apa yang ia peroleh itu tak serta merta tanpa rintangan. Ia malah mendapat rintangan dari dalam keluarganya. Sebagai seniman perempuan, ia harus menanggung kecurigaan semua orang, termasuk keluarganya. Namun pada saat itu kontrol keluarga sangat ketat. Ia pun dilarang keluar latihan malam-malam ia kerap dipukul pamannya. Setiap kali pamannya tahu ia keluar latihan vokal, tangan pamannya sesegera mungkin mendaratkan tinju ke wajahnya.²⁰

Bahkan tak jarang, telinga dan hidungnya berdarah akibat pukulan pamannya. Di suatu kesempatan, pernah dipukul di depan warga saat ia nyanyi. Hal tersebut terjadi ketika Jamilah keluar latihan pada malam hari ke lokasi latihan grup band

17. Seni daerah di Pulau Lombok cukup beragam baik dalam bentuk musik, lukisan, drama, ukiran dan sebagainya. Ragam seni musik Sasak pun beragam. Yang masuk dalam rumpun ale-ale seperti kecimol, oncer, sedangkan gendang beleq atau gamelan dianggap musik adiluhung dalam peristiwa nyongkolan. Nyaris di seluruh kawasan Lombok pesta pernikahan dilaksanakan dalam waktu lama. Semisal pada malam hari, menampilkan drama atau pertunjukan wayang dan siang hari menampilkan musik cilokaq ale-ale. Seni tradisi di satu sisi menyelimuti nasib hidup yang sekaligus menjadi karakter lagu-lagu Sasak.. Lihat Dedy Wahyudin, 2018

18. Wawancara, Jamilah, 2023.

19. Wawancara, Jamilah, 2023.

20. Wawancara, Jamilah, 2023

Amphi Tiga Nada di Desa Mujur. Desa yang terletak di sebelah utara desanya, Marong. Padahal dalam band tersebut, ia juga bersama vokalis perempuan penyanyi dangdut. Menurut dia perilaku pamannya tersebut disebabkan karena khawatir nama keluarganya dibicarakan warga sekitar. Dia mengakui, pada saat itu banyak warga sekitar kerap mencibirinya. Di masa itu pada umumnya orang tua merasa malu melihat anaknya keluyuran malam hari.²¹

Padahal ia mengaku tak pernah berbuat hal-hal negatif seperti yang dikhawatirkan pamannya. Tapi setelah menikah ketiga kalinya pada tahun 1994, Jamilah mengaku berhenti merasakan siksaan pamannya. Saat jadi penyanyi hingga aktor drama, ia merasa tak pernah sama sekali memalukan nama keluarga. Jamilah merasa sangat bersyukur selama puluhan tahun mampu bertahan dalam dunia kesenian. Sampai kini ia masih produktif menciptakan lagu baik cilokaq, maupun gamelan.

Lagu-lagu yang diciptakannya adalah representasi dari perjalanan hidupnya sebagai perempuan. Itu sebabnya, lagu-lagu yang ia nyanyikan lebih banyak berbicara tentang kehidupan domestik keluarga. Kadang ia juga selingi dengan kata-kata nasehat. Dalam mencipta lagu, dia menggali jalan hidupnya sendiri. Ia tak pernah menciptakan lagu bertema cinta, hanya menyisipkan tema cinta dalam lirik yang menceritakan tentang penderitaan tubuh perempuan dalam kehidupan sosial.²²

Lagu-lagu yang menggambarkan tentang perempuan antara lain dalam lagu “Janji”. Lagu tersebut berbicara tentang keberadaan perempuan yang kerap dijadikan sebagai objek. Menurutnya, perempuan banyak diberikan janji, tapi kerap diingkari. Selain itu lagu yang paling populer pada tahun 90-

21. Wawancara, Jamilah, 2023

22. Wawancara, Jamilah, 2023

an berjudul “Perang Cine”.²³ Dalam lagu itu ia mengeksplorasi tradisi kawin-cerai yang marak terjadi. Lagu tersebut muncul saat ia bercerai kedua kalinya. Ia tahu bagaimana sakitnya menghadapi perceraian. Lain lagi dengan lagu berjudul “Awak Sengsare”. Dalam bahasa Indonesia “Awak Sengsare” secara harfiah berarti “Kesengsaraan Tubuh”. Ada juga lagu “Musafir”, “Alur Timbak” (Jalur Timba), “Kesie” (Terlantar).

Sedangkan lagu berjudul “Perang Cine”, lebih cenderung menggunakan ungkapan seperti pantun, *sesinggaq Sasak*, begitu halnya dalam lagu lainnya. Meski tubuhnya kerap dijadikan sebagai objek, namun dia mengaku selalu bertahan melanjutkan apa yang ia lakoni sebagai seniman. Lagu-lagu tersebut secara langsung mengungkapkan perjalanan hidup. Menurutnya lagu itu adalah perjalanan panjang hidupnya. Seluruh pengalaman tubuh yang ia alami, khususnya sebagai seorang perempuan ditumpahkan dalam lirik-lirik lagu yang ia ciptakan.

Pada 1998, Jamilah pernah mengalami masa suram dalam karirnya. Hal tersebut disebabkan karena salah satu albumnya tidak laku. Produser rekaman pun enggan menawarinya rekaman. Saat album *Kecial Kuning* diluncurkan, dalam satu bulan, kaset yang terjual tak mencapai 10 keping. Imbasnya, ia terpaksa vakum selama dua tahun. Setelah dua tahun tak meluncurkan album barunya, Jamilah mulai terdesak oleh kebutuhan ekonomi. Jamilah dan keluarganya mendiskusikan bagaimana strategi mempertahankan karirnya sebagai penyanyi cilokaq.²⁴

Dari sana ia berpikir bagaimana caranya berinovasi supaya cilokaq tidak monoton. Baik didengar maupun saat dipentaskan. Setelah album rampung, dia mulai berpikir dan bangkit dari keterpurukan. Lagu “ale-ale” ia tawarkan ke sejumlah produser, tapi produser rekaman menolaknya. Pada tahun 1999 Jamilah

23. Wawancara, Jamilah, 2023

24. Wawancara, Jamilah, 2023.

akhirnya coba masuk ke salah satu studio rekaman mikro di Mataram. Ternyata permohonannya diterima sehingga lagu-lagunya masuk dapur rekaman. Tak disangka, lagu “ale-ale” melejit. Saking populer, hampir seluruh grup musik Cilokaq di desa-desa mengikuti konsep musik Jamilah.²⁵

Dalam albumnya tersebut, Jamilah berupaya memperbarui musik tradisi lewat sentuhan tangan dinginnya. Album barunya tersebut berisi delapan lagu, ia menggabungkan musik cilokaq dan gamelan sehingga dalam album barunya, ia menggabungkan musik cilokaq-dangdut dan gamelan menjadi musik ale-ale.²⁶ Alhasil, sebagai seniman perempuan, perjalanan hidupnya berliku. Dari tiga kali perceraian hingga disiksa paman. Hal itu menjadi sumber inspirasinya menciptakan lagu.

Musik Tradisi Sasak di Tengah Modernitas

Sejak 1980-an, musik tradisional dan seni pertunjukan ditengarai terancam punah. Pada 1983, Harnish misalnya tak menemukan musisi profesional di Lombok, juga tak ada metode transmisi yang terkodifikasi teori, tiada sistem pendidikan musik, dan minimnya regulasi untuk seni tradisi Sasak. Hal tersebut terjadi nyaris merata kecuali di beberapa desa penganut Wetu Telu. Lombok perlahan mengalami modernisasi dan urbanisasi, sehingga sebagian besar kesenian tradisional tidak banyak digunakan oleh masyarakat.²⁷

Para bangsawan dan budayawan Sasak menyimpulkan bahwa musik ale-ale lebih bersifat kontemporer, ale-ale dinilai

25. Wawancara, Gottar Parra, 2024

26. Wawancara, Jamilah, 2023.

27. Harnish, 2017. Sedangkan pada 1983 orang Sasak mulai melakukan migrasi menjadi penduduk kawasan urban Kota Mataram. Saat itu, Lombok masih pada tahap awal modernisasi dan dalam masa transisi.

tak lagi berpegang pada estetika Sasak yang sudah dikenal sejak lama.²⁸ Penilaian sebagai kesenian pendobrak nilai pun tersemat kepada musik ale-ale. Ale-ale sendiri kerap digolongkan sebagai budaya pop. Budaya Pop sering disederhanakan sebagai budaya massa (*mass culture*) untuk membedakannya dengan budaya tinggi (*high culture*).

Dalam budaya massa, peran media sangat signifikan dalam menunjang eksistensi seseorang. Budaya massa acapkali ditandai dengan sifatnya yang instan dan massal.²⁹ Seiring modernisasi berlangsung, musik kontemporer di antaranya dicirikan dengan kehadiran media platform; sistem transmisi, visibilitas komersial, dan pelanggan.³⁰ Hal ini menandakan perkembangan musik tradisi bergerak linier dengan peradaban suatu daerah.³¹

Kehadiran Jamilah dengan musik ale-ale menjadi penanda masuknya arus modern di atas keterdesakan masyarakat Sasak oleh perubahan zaman.³² Cilokaq ale-ale sendiri bertaut satu sama lain dengan tarian khas (*joget*) Sasak yang saling mengisi dan menafsirkan. Lagu dan tarian menjadi semacam medium untuk mentransmisikan karya seni. Musik ale-ale memiliki karakteristik baik dari properti, alat musik, personil, ,maupun busana yang digunakan. Ale-ale sebetulnya lahir dari musik cilokaq.³³

28. Alfarisi, 2023.

29. Junaidi, 2012, 30

30. Harnish, 2017.

31. Sukimin, 2012:29.

32. Alfarisi, 2023.

33. Joget menjadi salah satu jenis kesenian tradisional masyarakat Suku Sasak dalam acara perkawinan adat sasak dengan menggunakan pakaian kebaya. Joget disawer oleh laki-laki yang menonton dengan membawa serta diiringi musik Ale Ale. Tanggep Joget Ale-Ale ini diselenggarakan setelah akad perkawinan tujuannya untuk memeriahkan acara (begawe). Masyarakat berlomba-lomba ketika akan mengadakan Tradisi Tanggep Joget Ale-Ale supaya mereka dipandang mampu dan

Jamilah berhasil membuat pembaharuan dalam musik tradisi yang semula disajikan untuk ritual dan ritus siklus hidup (kelahiran, pubertas, pernikahan, penguburan) dan sebagainya. Ketika masyarakat mengalami urbanisasi dan modernisasi, musik tradisional mulai berkembang distrik pedesaan dan era pra-modern mulai berkurang popularitasnya seiring bertambahnya usia generasi beralih ke musik, gaya populer global dan nasional menjadi hibridisasi musik lokal dengan musik nasional atau global, atau musik kontemporer lainnya.³⁴

Nama ale-ale berasal dari salah satu judul lagu yang dikreasikan Jamilah setelah Yah Kondang mencipta seni tradisi kamput yakni arak-arakan kuda kayu yang berfungsi untuk mengiringi penari (*joget*)³⁵. Jamilah awalnya terinspirasi menciptakan album tersebut karena sering diundang menyanyi gendang beleq. Meski Jamilah hanya mendapat upah 50 ribu rupiah setiap tampil. Dengan sadar, Jamilah memang berupaya untuk melakukan inovasi dengan menggabungkan antara cilokaq-kecimol dan tarian khas *joget*. Dengan begitu dalam musik ale-ale, penonton bisa atraktif turut terlibat menari.³⁶ Persis seperti dalam pertunjukan musik gamelan dan tarian tradisi lainnya.

Begitu album “ale-ale” yang berbentuk kaset pita keluar, nama Jamilah melejit. Meski pada waktu itu Jamilah hanya

punya harta yang terkait pelaksanaan yang dilakukan masyarakat Paremas dalam hal ini sudah jelas tidak dibenarkan. Dikarenakan pada malam pertunjukan *joget* tersebut banyak penonton yang melakukan hal-hal yang dianggap bertentangan dengan ajaran Islam.

34. Harnish, 2017. Hal ini menjadi tren ini sudah bersifat global namun khususnya berdampak pada negara-negara berkembang baru merdeka setelah Perang Dunia II dan berjuang untuk melakukan dekolonialisasi dan memodernisasi. Saat orang-orang beralih ke kehidupan kota, musik-musik sebelumnya sering kali tidak ada lagi sesuai dengan gaya hidup dan pengalaman mereka.

35. Alfarisi, 2017.

36. Wawancara, Jamilah, 2023

memperoleh honorarium sejumlah Rp. 25.000 dalam satu album yang berisi sepuluh lagu. Album tersebut tersebar ke seluruh pulau Lombok. Orang-orang di desanya kaget melihat foto Jamilah dalam sampul kaset. Jamilah mengaku, seluruh lagu dalam album tersebut sepenuhnya ia garap sendiri. Satu album terdiri dari sepuluh lagu. Setelah kaset berbentuk kepingan CD, satu album hanya memuat delapan lagu.³⁷

Setelah beberapa saat, album “ale-ale” direkam ulang dan dicetak dalam jumlah yang lebih banyak. Album tersebut sukses terjual.³⁸ Jamilah juga terhitung sukses memimpin salah satu grup musik kecimol³⁹ dan cilokaq yang ia beri nama “Ngiring Periak” yang mengusung konsep musik ale-ale. Grup musik tersebut ia dirikan setelah album “ale-ale” laris terjual. Dia tahu, kecimol saat ini sudah jarang digunakan dalam prosesi pernikahan seperti *nyongkolan*. Hal itu disebabkan karena banyak desa yang tidak menerima musik kecimol yang bertransformasi menjadi cilokaq ale-ale.⁴⁰ Jamilah mencipta lirik lagu, aransemen musik, hingga konsep video klip. Bahkan Jamilah menyutradarai sendiri pertunjukan musik joget jika disewa dalam acara pernikahan.⁴¹

Berdasarkan jejak kemunculan di atas, ale-ale menjadi bagian dari musik modern-tradisional yang lahir di tengah kehidupan modern orang Sasak. Dari tangan dingin Jamilah, struktur komposisi seni tradisi musik sejalan dengan musik kontemporer. Hal tersebut dapat dilihat dari perangkat sejumlah alat musik. Sedangkan musik yang dianggap adiluhung nyaris

37. Wawancara, Jamilah, 2023

38. Wawancara, Jamilah, 2023

39. Kecimol adalah bentuk dari lokalitas dangdut populer

40. Wawancara, Jamilah, 2023

41. Wawancara, Jamilah, 2023

sama dengan alat musik gamelan di Bali yaitu baleganjur.⁴² Ensambel yang menggunakan gong semacam itu secara umum digunakan bagi gamelan Jawa dan Bali.⁴³ Gamelan Lombok disebut sebagai *gendang beleq* yang merujuk pada ukuran gong yang berukuran besar (*beleq*). Gong sendiri juga ditemukan di luar wilayah Indonesia seperti di Thailand, Laos dan Kamboja.⁴⁴

Perbedaan antara cilokaq ale-ale dan gamelan terletak pada alat musik dan hadirnya penari. Selain itu, musik ale-ale juga menambah alat musik cilokaq. Cilokaq awalnya tidak menggunakan gong. Sedangkan gamelan menggunakan alat musik saron. Musik cilokaq pada mulanya tidak menggunakan gong, hanya alat musik *jeduk ricik*, biola dan suling sebagaimana umumnya musik ansamble.⁴⁵

Secara tidak langsung, inovasi Jamilah menjadi strategi agar musik tradisi bertransformasi menjadi sebuah kekuatan komunitas tertentu.⁴⁶ Harnish mengutip pandangan kaum sarjana yang menyarankan agar para etnomusikolog melakukan kerja lapangan untuk mempertimbangkan budaya musik sebagai bagian penting dari ekologi suatu masyarakat dan bagaimana para pendidik, pemimpin, dan seniman lokal dapat menjaga benda-benda tak berwujud sebagai kelestarian warisan budaya dan seni.

Jamilah di Tengah Arena Kontestasi Antar Elite

Tak ada yang menyangka karya monumental Jamilah pada 1999 tersebar luas. Hanya saja, meluasnya pengaruh musik

42. Fazalani, 2024

43. Siagian, 2005, 8

44. Siagian, 2005, 9

45. Siagian, 2005,30.

46. Djohan, 2009, 70.

ale-ale ternyata tak sepenuhnya diterima secara positif oleh dua kelompok elite lokal yakni kelompok bangsawan dan tuan guru. Kelompok pertama kerap mengklaim dirinya sebagai budayawan yang selalu merasa memiliki otoritas dan tanggung jawab sebagai hakim yang berhak memutuskan sebuah ekspresi budaya dianggap adiluhung atau tidak. Kelompok bangsawan-budayawan ini kerap kali memosisikan dirinya sebagai penjaga nilai dan norma bagi masyarakat Sasak.⁴⁷

Kelompok bangsawan menilai bahwa apa pun yang berpotensi memberikan implikasi negatif bagi masyarakat Sasak, entah itu politik atau kesenian, maka seharusnya setiap masyarakat Sasak memiliki kewajiban yang sama untuk saling mengingatkan. Dalam hal ini, apa yang dilakukan bangsawan-budayawan dipandang sebagai institusi yang setia menjaga kebudayaan Sasak.⁴⁸ Pandangan ini dimentahkan oleh Jamilah selaku musisi dengan cara menyerahkan resepsi masyarakat yang mengacu kepada selera penonton.

Bangsawan berpandangan bahwa tidak masuk akal jika mengatakan bahwa kesenian ale-ale merupakan bagian dari budaya Sasak karena kesenian ini bertentangan dengan budaya Sasak yang sudah lama berkembang.⁴⁹ Itu sebabnya bangsawan bersikap tegas terhadap kebaruan musik tradisi karena berhubungan dengan keresahan mereka terhadap generasi mendarat yang tak mengenali lagi *gendang beleq* yang mereka sebut sebagai karya musik adiluhung. Wacana semacam ini terus berlangsung di tengah masyarakat Sasak. Harus diakui legitimasi bangsawan tetap tampak dominan karena mereka memiliki kekuasaan dan otoritas politik-birokratis⁵⁰.

47. Alfarisi, 2017, 68.

48. Wawancara, Jamilah, 2023.

49. Alfarisi, 2023, 79.

50. Kelompok-kelompok bangsawan sebagai elit di Pulau Lombok telah cukup lama menjangkarkan kekuatannya di birokrasi pemerintahan untuk mengambil

Sedangkan kelompok kedua berupaya untuk menolak musik ale-ale karena dianggap erotis dan melanggar nilai-nilai Islam. Mereka berambisi untuk mempertahankan seni musik “adiluhung” yang mereka anggap mencerminkan nilai-nilai agama.⁵¹ Begitu halnya dalam proses berlangsungnya pertunjukan musik ale-ale dan pertunjukan tari (joget) sering berdampak sebagai pemicu timbulnya perkelahian antar pemuda. Para tokoh agama dan masyarakat menilai, tanggep joget ale-ale⁵² menimbulkan kemaksiatan seperti kerap terjadi keributan, perjudian dan minum-minuman keras.⁵³

Menurut tokoh agama, tradisi yang baik dan benar adalah tradisi yang tidak bertentangan dengan Islam. Padahal sebagian besar jenis musik Sasak menurut Harnish berkembang pada masa pra-Islam atau era awal Islam. Sejumlah tuan guru menyatakan bahwa seni tradisional semacam itu mengganggu Islam. Adapun permasalahan-permasalahan yang muncul dalam proses perkawinan tradisi tanggep joget ale-ale menimbulkan perkelahian,⁵⁴ keributan minum-minuman keras dan Perjudian.⁵⁵

Joget ale-ale ditengarai sering menimbulkan praktik berkesenian yang melanggar nilai mengabaikan ajaran Islam. Dalam konteks ini, tak sedikit tuan guru dalam ceramahnya mendorong partisipasi pemuda untuk membangun Sasak tanpa ide-ide barat. Sejumlah tuan guru merasa terganggu atas kehadiran ale-ale yang menurutnya dapat mengikis aqidah dan mengancam eksistensi *gendang beleq* dalam dimodernisasi. Penolakan terus berlangsung secara struktural dengan melibatkan

bagian dalam urusan kebijakan publik khususnya dalam persoalan kebudayaan.

51. Alfarisi, 2017, 6.

52. Observasi, 2024.

53. Apriawan, 2017, 66.

54. Harnish, 2017.

55. Apriawan, 2017, 67.

intansi pemerintahan desa dan dusun.⁵⁶

Karenanya, musik ale-ale dijadikan sebagai objek yang seolah dapat mengubah nilai sosial, agama, dan ale-ale. Jamilah dalam tulisan ini diposisikan sebagai simbol seniman pembaharu yang berasal kelompok masyarakat lemah secara sosial, ekonomi, dan politik (*the other*). Di satu sisi, ale-ale telah membantu menghadirkan visibilitas dan identitas Lombok dengan cara yang belum pernah terjadi sebelumnya. Hal tersebut dapat dilihat dari euforia masyarakat ketika ale-ale dimainkan dalam pesta pernikahan.⁵⁷

Relasi Kuasa Elite Sasak Berbasis Agama dan Adat

Seiring perkembangan zaman, kelompok elite bangsawan yang menyaru sebagai budayawan kehilangan legitimasinya setelah masyarakat Sasak lebih berpegang kepada anjuran tuan guru lewat legitimasi ajaran Islam. Meski demikian, tak sedikit tuan guru lahir dari keluarga bangsawan yang mempertahankan otoritas kebangsawanannya sekaligus otoritas sebagai tuan guru. Hal tersebut menjadi bagian dari strategi mereka dalam memperluas pengaruh ketokohnanya di tengah masyarakat.⁵⁸ Karenanya kelompok bangsawan Sasak dan tuan guru berpandangan bahwa kebudayaan Sasak secara linier sejalan dengan norma adat dan ajaran Islam.⁵⁹

56. Lihat <https://lombokfm.com/cilokak-tidak-masuk-musik-budaya.html>

57. Observasi, 2024 .

58. Lihat misalnya di Praya Lombok Tengah umumnya tuan guru berasal dari kalangan bangsawan Sasak. Fenomena semacam ini menjadikan kedua elite bertaut satu sama lain dalam membangun hegemoninya lewat legitimasi adat dan agama.

59. Wahyudin, 2018, 24. Pendapat ini berasal dari wawancara dengan bangsawan Sasak dan tuan guru. Kalangan bangsawan Sasak lebih dekat dan berpihak dengan pihak penguasa sejak era kolonial berlangsung. Adanya perintah perjuangan rakyat Sasak kemudian bergeser dan otoritasnya diambil para tuan guru. Pada masa itu bangsawan Sasak sebagai bagian dari struktur pemerintahan Belanda, tuan guru

Sementara itu, kedua elite di atas memandang musik ale-ale keluar dari nilai-nilai moral agama serta adat yang telah disepakati. Ale-ale bagi bangsawan dinilai tidak berpegang pada adat dan budaya Sasak yang adiluhung dan dikenal sejak lama oleh masyarakat. Ale-ale dianggap mendobrak kemapanan adat Sasak karena tidak patuh terhadap pakem nilai yang dibangun oleh elite bangsawan. Selain itu, musik ale-ale dianggap sebagai memicu konflik lantaran di dalamnya *joget* (penari) ditampilkan terlampau erotis dan melenceng dari norma adat dan agama.⁶⁰

Pikiran semacam itu menunjukkan bahwa kuasa dan pengetahuan dioperasikan dengan tujuan melanggengkan kekuasaan terhadap kelompok bangsawan dan tuan guru dan meminggirkan Jamilah selaku seniman yang secara simbolik berada di tataran *liyan* (*the other*). Kelompok bangsawan menilai bahwa apa pun yang berpotensi memberikan implikasi negatif bagi masyarakat Sasak, entah itu politik atau kesenian, maka sudah seharusnya mereka memiliki kewajiban untuk saling mengingatkan.

Menyadari hal tersebut, kalangan bangsawan mengonstruksi semacam epistemologi pengetahuan dan wacana⁶¹ terhadap tradisi Sasak yang menurutnya bersumber dari syariat Islam. Hal tersebut berlangsung sebagai bagian dari strategi untuk mempertahankan otoritasnya. Untuk menguatkan strategi

memanfaatkan perannya sebagai pengendali kehidupan sosial-politik orang Sasak.

60. Di Lombok dalam acara nyongkolan, perempuan tidak diperbolehkan berjalan sejajar. Laki-laki sebagai suami diposisikan sebagai pengawal dan pelindung bagiistrinya. *Kebon kodek* sebagai miniatur kebun melambangkan kesejahteraan sekaligus berarti pelestarian lingkungan hidup manusia. Di belakang *kebon kodek* musik *gendang belek* dimainkan.

61. Tak sedikit peneliti *insider* dan *outsider* terjebak dengan relasi kuasa seperti ini. Peneliti-peneliti kerap menjadikan mereka sebagai informan utama. Dampaknya, ilmu yang dikonstruksi oleh peneliti bersifat searah karena informasi yang diperoleh didominasi oleh suara kalangan bangsawan yang seolah-olah memiliki kapasitas pengetahuan yang memadai baik dari sejarah maupun soal sosial-budaya masyarakat Lombok.

tersebut, bangsawan berupaya masuk dalam struktur pengurus organisasi sosial keagamaan semacam Nahdlatul Ulama dengan menduduki posisi strategis.⁶² Di tataran praktis, kedua elite ini kerap kali dijadikan rujukan oleh Pemda dalam menentukan kebijakan publik terutama yang terkait dengan kesenian dan kebudayaan.

Kedua elite ini melihat generasi muda cenderung mencampurkan kebudayaan asli dengan kebudayaan modern (barat) yang berdampak terhadap eksistensi musik tradisi yang kehilangan ruh dari kebudayaan asal. Karenanya, praktik musik ale-ale dianggap menyimpang dari ajaran Islam terutama dari segi laku pemuda pemudi saat pelaksanaan upacara pernikahan berlangsung. Jamilah dan ale-ale dianggap bertolak belakang dengan norma kesantunan dan ajaran Islam karena berhubungan dengan cara berpakaian dan tari seniman yang erotis.⁶³ Pandangan semacam ini merupakan bentuk hegemoni kedua elite Sasak lewat legitimasi ajaran Islam dan nilai adat yang dianggap adiluhung.⁶⁴

Pola relasi kuasa semacam itu bekerja dalam jejaring kesadaran kelompok elite Sasak terhadap kehadiran Jamilah

62. Observasi, 2024. Hal ini dominan terjadi di kawasan Lombok Tengah, Lombok Barat dan Lombok Timur bagian Selatan.

63. Iswaratama, 2024, 6.

64. Nyongkolan merupakan prosesi untuk mengunjungi rumah orang tua mempelai perempuan oleh kedua orang tua pengantin pria dengan diiringi oleh masyarakat dengan suasana penuh kemeriahan. Upacara nyongkolan merupakan prosesi dalam rangkaian acara merarik atau menikah. Nilai nyongkolan salah satunya adalah silaturahmi antar keluarga kedua belah pihak sejak menikah. Selama itu mereka diasumsikan masih diliputi emosi karena adanya kawin lari. Pada saat nyongkolan itulah kedua keluarga bertemu dan rukun kembali. Nyongkolan juga dilatarbelakangi oleh suatu prinsip bahwa perkawinan itu menjadi penggamber kadang jari, yang artinya memperluas atau memperlebar kekeluargaan. Kemudian pengantin diapit oleh dua orang yang di belakangnya para keluarga dan pengiring pengantin terdiri dari perempuan yang memakai pakaian khas Sasak yaitu lambung. Pengantin pria, menggunakan tenun dodot songket, baju pegon, ikat kepala dan keris yang diselipkan di punggung

sebagai musisi perempuan dan pemimpin kelompok musik ale-ale. Diskursus terkait norma adat dan agama diposisikan sebagai arena. Wacana selalu membatasi perspektif khalayak sekaligus.⁶⁵ Kuasa kedua elite tersebut melahirkan sistem pengetahuan bagi kalangan bangsawan dan tuan guru, begitu juga sebaliknya. Jamilah sebagai seniman hidup di era modern dan diposisikan oleh kedua elite ini sebagai objek atas penyebaran serta jejaring kuasa. Dengan kata lain kuasa menjadi satu dimensi dari relasi; di mana ada relasi, di sana pula kuasa beroperasi.⁶⁶

Dengan kata lain Jamilah dan cilokaq ale-ale diposisikan sebagai arena atas kuasa bangsawan dan tuan guru. Sebagai individu dan pemimpin grup musik ale-ale, Jamilah tak merasa perlu untuk mengonter klaim kedua kelompok elite ini. Jamilah dan musisi ale-ale lainnya lebih mengacu kepada selera penonton. Bagi Jamilah, jika penonton merasa tidak memerlukan kesenian ale-ale, masyarakat akan melakukan penolakan.⁶⁷ Padahal tradisi di tengah masyarakat terus mengalami pergeseran yang bersifat niscaya.

Relasi kuasa bangsawan dan tuan guru bersifat melekat melalui suatu wacana dan kehendak mereka yang tersusun menjadi pengetahuan. Kelompok bangsawan dan tuan guru di Lombok melulu memosisikan diri sebagai pemilik otoritas pengetahuan ke-Sasak-an dan keislaman. Karenanya pandangan terhadap suatu objek dibentuk dalam struktur diskursif. Mereka berupaya membatasi suatu objek yang dalam hal ini aktivitas

65. Kuasa dan pengetahuan merupakan dua keping mata uang yang tidak terpisahkan. Kuasa membentuk pengetahuan dan pengetahuan memproduksi kuasa. Agama sendiri memuat berbagai konsep pengetahuan. Agama sebagai pengetahuan memiliki kekuasaan yang sangat besar. Agama menimbulkan suatu tatanan masyarakat sesuai dengan pemahaman masyarakat tersebut tentang agama. Agama juga memunculkan organisasi-organisasi kemasyarakatan baik dalam lingkup kecil maupun lingkup besar. Di sisi lain, kuasa dengan sengaja atau tidak sengaja memproduksi pengetahuan yang mendisiplinkan tubuhnya sendiri.

66. Hardiyanta, 1997, 30.

67. Alfarisi, 2023, 78-79.

dan kreativitas Jamilah selaku musisi karena dijustifikasi secara hitam putih.⁶⁸

Kuasa yang menjadi jaringan kekerabatan kedua kelompok mendominasi dan terhubung dengan relasi-relasi lain yang selalu mengalami pengondisian dan dikondisikan oleh mereka. Bahkan kerap kali relasi kuasa kedua elite Sasak menyatu dan terhubung satu sama lain.⁶⁹ Misalnya tokoh agama dan bangsawan menilai, saat joget berlangsung para remaja-remaja mabuk-mabukan sehingga mereka terlena.⁷⁰ Dari sinilah wacana dalam pikiran secara halus menjadi paradigma dalam berpikir dan bertindak.

Penilaian negatif terhadap Jamilah dan musik ale-ale membuat kontestasi wacana di tengah masyarakat Sasak antara individu *liyan* dan elite menengah terus berlangsung. Pengetahuan yang dimiliki oleh kedua kalangan elite Sasak ini beroperasi sebagai wacana yang bekerja dalam jaringan kekuasaan. Kuasa tentu tak melulu bekerja melalui penindasan dan kekuatan fisik, melainkan secara simbolik lewat wacana penolakan dan pelarangan bahkan memotong gerak perubahan dan kreativitas Jamilah.

Relasi kuasa yang demikian tidak tampak secara langsung akan tetapi melainkan beroperasi dalam sistem organisasi baik itu paguyuban maupun organisasi sosial keagamaan maupun di level formal pemerintahan. Dalam konteks ini pengetahuan para bangsawan dan tuan guru dijadikan antara lain sebagai kontrol sosial terhadap Jamilah. Kedua elite membentuk struktur pengetahuan tentang Sasak dan Islam untuk mengatur laku atau membatasi ekspresi Jamilah dan musik ale-ale sebagai

68. Foucault, 2022.

69. Foucault, 2002.

70. Observasi, 2023.

buah kreativitasnya.⁷¹ Saat itulah pengetahuan yang dikelola oleh kedua elite melulu bersifat politis.

Secara formal-institusional, cilokaq ale-ale dilarang misalnya oleh Kepala Desa, Pemerintah Daerah, Komisi Penyiaran Daerah. Bahkan kedua elite ini melakukan lobi ke DPRD agar dibuatkan regulasi yang mengatur (membatasi) kehadiran grup musik ale-ale.⁷² Kuasa institusional semacam itu mendorong adanya peraturan daerah yang melarang kehadiran Jamilah dan cilokaq ale-ale. Mengingat kedua elite ini kerap kali dijadikan rujukan utama yang representasi budayawan dan tokoh agama oleh pemerintah sebelum memutuskan suatu kebijakan publik.

Itu sebabnya bangsawan dan tuan guru dalam konteks ini telah menjalankan hegemoni dan relasi kuasa melalui birokrasi pemerintahan dan atau melalui pendekatan politis. Kuasa kedua elite tersebut telah lama memproduksi pengetahuan yang berhubungan dengan sejarah Suku Sasak dan tuan guru lewat pengetahuan agama. Kuasa semacam ini bukan semata untuk menguasai individu Jamilah secara fisik, melainkan menormalisasi relasi kuasa yang beroperasi secara samar-samar dan terselubung sehingga bergerak secara *invisible*.

Kesimpulan

Berdasarkan penjabaran di atas dapat dilihat dinamika atas pembaharuan yang dilakukan Jamilah tak sepenuhnya diterima oleh elite Sasak. Seiring dengan perkembangan zaman dan

71. Foucault, 2022.

72. Lihat bentuk pelarangan kedua elite tersebut dalam laporan media massa; (1). <https://koranlombok.id/2024/01/09/kecimol-dilarang-ada-goyang-erotis-melanggar-denda-1-juta.> (2). <https://radarlombok.co.id/lembah-sempage-larang-penggunaan-kecimol-untuk-kegiatan-nyongolan.> (3). <https://news.solopos.com/kpid-ntb-larang-siarkan-13-lagu-sasak-132199>

modernitas yang mendorong lahirnya respons negatif dari kalangan bangsawan (budayawan) dan tokoh agama (tuan guru). Musik yang ditampilkan Jamilah dianggap membawa nilai negatif baik secara adat maupun agama. Pada titik itulah relasi kuasa beroperasi. Adanya relasi kuasa semacam itu menekankan pandangan negatif terhadap Jamilah sebagai simbol musik ale-ale yang sekaligus objek dalam lingkup yang paling kecil sebagai individu.

Respons dua kelompok elite Sasak menunjukkan ketidakterimaan mereka atas konsep musik cilokaq ale-ale yang lahir dari Jamilah. Kaum bangsawan misalnya melihat bahwa kesenian ale-ale tidak sejalan dengan nilai budaya Sasak yang sudah lama berkembang. Musik ale-ale dianggap merusak tatanan sosial masyarakat Sasak. Begitu halnya dengan Tuan Guru melakukan pelarangan terhadap tampilan cilokaq ale-ale lewat legitimasi agama karena dianggap bertentangan dengan nilai Islam baik dalam musicalitas, kostum penari perempuan dan ditengarai sebagai penyakit sosial.

Terdapat dua pola relasi kuasa yang dimainkan oleh bangsawan dan tuan guru selaku elite Sasak sebagai basis penolakan terhadap kemunculan musik ale-ale dan kehadiran grup musik cilokaq yang direpresentasikan oleh Jamilah selaku musisi. Pertama, relasi kuasa berbasis pengetahuan yang dikonstruksi oleh kedua kalangan elite berdasarkan norma adat dan syariat Islam. Pengetahuan tersebut berperan sebagai wacana yang bekerja dalam jejaring kuasa yang telah terbentuk secara historis. Kuasa tersebut tak mengapung di permukaan melainkan beroperasi di tengah sistem sosial masyarakat Sasak. Pengetahuan yang dikonstruksi oleh kedua kalangan ini hanya menguntungkan kelompoknya sendiri, di antaranya dalam penyusunan materi bahan ajar muatan lokal Sasak di sekolah.

Kedua, relasi kuasa dibangun oleh kedua elite lewat jejaringnya yang lebih bersifat politis. Hal tersebut menyebabkan cilokaq ale-ale dilarang oleh misalnya kuasa institusional formal

seperti Kepala Desa, Pemerintah Daerah, Komisi Penyiaran Daerah. Bahkan kedua elite ini melakukan lobi ke DPRD agar mengeluarkan regulasi untuk melarang kehadiran Jamilah dan cilokaq ale-ale. Mengingat kedua elite ini kerap kali dijadikan rujukan utama oleh pemerintah sebelum memutus suatu kebijakan publik. Relasi kuasa yang dihadapi Jamilah lantas menyebar tanpa bisa dilokalisasi hingga hegemoni tersebut dirasakan oleh seniman-seniman ale-ale lain.

Itu sebabnya Jamilah secara simbolik sebagai *liyan (the other)* yang menjadi objek elite Sasak yang telah mencengkeramkan pengaruhnya sejak era pasca penjajahan. Meski tak menyadari posisi tersebut, Jamilah, selaku musisi perempuan merasakan pemunggiran dirinya bahkan sejak ia mulai berpikir untuk menjadi seorang musisi dari sekolah dasar. Namun Jamilah sendiri merasa tak perlu melakukan konter terhadap kuasa semacam ini dan menyerahkan sepenuhnya kepada penilaian masyarakat Sasak secara umum. Selain memang tak memiliki strategi untuk bergerak secara leluasa melawan relasi kuasa dari bangsawan dan tuan guru yang telah mengakar dalam sistem sosial masyarakat Sasak.

Daftar Pustaka

- Alfarisi, Salman. (2023). *Kesenian Ale-Ale Sebagai Kalangan Perbantahan Budayawan dan Seniman Pada Masyarakat Sasak*. Jurnal Budaya Etnika Vol. 1 No. 1.
- _____. (2017). *Tubuh Joget Ale-Ale Sebagai Modal Perlawanan*. Program Studi Seni Drama,Tari, dan Musik. Lombok Timur: Jurnal STKIP Hamzanwadi Selong dalam <https://ojs.unud.ac.id/index.php/ecs/article/download/9731/7262/>
- Apriawan, Andika. Makna Pertunjukan Kesenian Gendang Beleq Pada Masyarakat Sasak Kontemporer (Desa Bujak Kecamatan Batukliang Lombok Tengah). Jurnal Ilmu Sosial dan Pendidikan (JISIP) e-ISSN : 2656-6753, p-ISSN: 2598-9944
- Bertens, K. (2001). *Filsafat Barat Kontemporer Prancis*. Jakarta: Gramedia.
- Djohan. (2009). Psikologi Musik. Yogyakarta: Best Publisher.
- Fazalani, Runi. *Kesenian Gendang Belek Masyarakat Suku Sasak Sebagai Budaya Tradisional*. Lingua Franca: Jurnal Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya.
- Foucault, Michel. (2002). *Power Knowledge: Wacana Kuasa Pengetahuan*. Yogyakarta:Bintang Budaya.
- Harnish, David D. (2011). *Divine Inspirations: Music and Islam in Indonesia*. Newyork Oxford University Press.
- _____. (2019). *Music Education and Sustainability in Lombok, Indonesia. A Journal of Culture, English Language Teaching & Literature*. Volume 19, Number 1, July, pp. 1 – 19
- Iswaratama, Aulia. (2024). *Pandangan Islam Terhadap Pergeseran*

Nilai-Nilai Kebudayaan Pada Tradisi Nyongkolan Di Lombok Maklumat. Journal of Da'wah and Islamic Studies ISSN: 3031-4305 Vol. 2 No. 1

Junaidi, Ahmad. (2012). *Porno: Feminisme, Seksualitas dan Pornografi di Media*. Jakarta: Grasindo.

Mahmud, Cholil. (2018). *Unjuk Rasa: Seni, Performativitas dan Aktivisme*. Jakarta: Yayasan Kelola.

Sunu Hardiyanta, P. (1997). *Disiplin Tubuh; Bengkel Individu Modern*. Yogyakarta: LKiS.

Siagian, Esther L.. (2005). *Gong*. Jakarta: Ford Foundation.

Salehudin, Ahmad. (2015). *Merarik Upacara Pernikahan Khas Sasak, Nusa Tenggara Barat*, tersedia online di <http://melayuonline.com/ind/culture/dig/2227/merarikupacara-pernikahan-khassasak-nusa-tenggara-barat>, diakses tanggal 20 September 2015.

Taufan, Naniek I. (2012). *Berbagai Kesenian Sasak, Samawa Mbojo*. Bima: Samparaja

Wallach, Jeremy. (2017). *Musik Indonesia 1997-2001: Kebisingan dan Keberagaman*. Depok: Komunitas Bambu.

Wahyudin, Dedy . (2018). *Identitas Orang Sasak: Studi Epistemologis Terhadap Mekanisme Produksi Pengetahuan Masyarakat Suku Sasak*. Jurnal Peneliteian Keislaman Vol.14 No.1 (2018): 51-62

Wawancara

Jamilah, Musisi Ale-ale.

Adam Gottar Parra, Budayawan.



Bab 6

Kiai, Muslimat, dan Kesenian Kajian Dakwah Melalui Musik dan *Syi'iran Gheblug*

Samsul Arifin

Pendahuluan

Para kiai pesantren sangat kreatif dalam melakukan “pribumisasi” fiqh kepada masyarakatnya. Kiai mengemas materi-materi fiqh melalui bait-bait syair dan musik sehingga fiqh memiliki daya tarik di mata masyarakat awam sekalipun. Misalnya, K.H. Zainal Abidin (1887-1980), dari Pondok Pesantren Al-Faqihiyah Rembang Pasuruan telah menulis ribuan bait syair fiqh. Kiai Zainal prihatin dengan keadaan masyarakat saat itu yang menyimpang dari prinsip Islam. Mereka banyak yang buta huruf, sehingga kesulitan untuk melakukan pembelajaran secara tertulis. Karena itu, sekitar tahun 1960-an, ia berdakwah melalui syair yang diiringi musik tentang fiqh agar mudah dipahami dan dijalani masyarakatnya.

Syair tersebut dilantunkan oleh beberapa orang, diiringi dengan suara “musik” berupa pukulan bantal dan tepukan tangan. Pukulan dan tepukan tersebut memiliki irama dan tempo yang berbeda-beda namun tetap harmonis. Pukulan itu dikenal dengan nama “gheblug”. Karena itu, kesenian tersebut

dinamakan “syi’iran gheblug” atau seni “blug-gheblug”. Syi’iran gheblug ini, sekarang banyak dilombakan baik oleh orang tua maupun anak-anak SD-SMP di Kabupaten Pasuruan.

Syair Gheblug menjadi populer di tengah-tengah masyarakat. Bila seseorang menanyakan sesuatu hukum fiqh, maka orang yang ditanya akan mengutip cuplikan syair-syair karya Kiai Zainal tersebut. Sehingga fiqh menjadi perilaku yang hidup (*living fiqh*) di tengah-tengah masyarakat. Kiai Zainal juga menulis syair berbahasa Madura tersebut dalam bentuk manuskrip kitab yang berjudul “Risalah Al-Islam” sebanyak lima jilid.

Namun kajian tentang kiai pesantren yang sangat kreatif dalam melakukan “pribumisasi” dan pembelajaran fiqh kepada masyarakat melalui seni syi’iran dan musik jarang dilakukan. Padahal syi’iran tersebut dapat juga berfungsi sebagai terapi. Dalam konteks konseling, seni memiliki potensi sebagai terapeutik kesehatan mental.

Konseling melalui syi’iran termasuk terapi ekspresif, yang merupakan sebagai bagian dari ranah yang lebih besar dari “kreativitas dalam konseling.” Bentuk terbaru dari intervensi kreatif dalam terapi seni dan ekspresi adalah terapi syi’iran dan puisi.¹

Syi’iran bagi dunia pesantren juga berfungsi sebagai teknik pengubahan tingkah laku. Syi’iran juga berfungsi untuk mengatasi kejemuhan belajar dan memudahkan menghafal materi pelajaran yang amat berat. Bagi kalangan pesantren, dunia kepenyairan tidak begitu asing lagi. Tiap hari, bila kita ke pesantren, akan disuguhi lantunan lagu-lagu untuk memudahkan pelajaran atau untuk mendekatkan diri kepada Allah. Misalnya, ketika rekan-rekan santri menghafalkan beberapa bait *nazham ilmu-ilmu alat* (umpamanya *nazham aj-Jurmiyah*, *al-Imrithi*, dan *al-Fiyah*) dan beberapa bacaan yang dijadikan *wirid* hampir di

1. Arifin & Zaini, 2020; Arifin, 2020a; Arifin 2022

semua pesantren (misalnya *Burdah*, *Berjanji*, dan *istighatsah* lainnya). Atau beberapa syair, yang dijadikan *pujian* sebelum shalat berjama'ah. Bahkan—secara teoritis—rekan-rekan santri di beberapa pesantren sudah dibekali dengan ilmu sastra; misalnya *balaghah* dan *'arudh* (semacam ilmu teknik untuk ‘membaca’ dan ‘mencipta’ syair)²

Istilah syair ini mencakup dua pengertian yaitu: puisi (sajak) dan *nazham* (kalimat yang disusun teratur dan bersajak, biasanya meniru *wazan* puisi teratur yang sudah ada). Para kiai memang ada yang bisa mencipta puisi dan *nazham*. Namun yang dimaksud dengan syiir atau syiiran lebih menunjuk kepada pengertian *nazham* dalam bahasa daerah. Untaian kata-kata dalam syiiran inilah yang sering membuat orang terpikat. Pesan-pesan yang dikemas dalam retorika yang menarik, membuat orang tertarik. Kata nabi, “Sesungguhnya sebagian dari penjelasan terdapat daya tarik (*inna min al-bayan lisihir*)”.

Kemenarikan lain dari syiiran adalah pada pendahuluannya terdapat semacam ‘not’ yang sudah populer di masyarakat. Not ini biasanya berupa *shalawat*. Not ini dibaca sebagai pendahuluan dan sebagai *senggaan* (selingan yang dilakukan para hadirin secara serentak). Not ini juga berfungsi sebagai patokan oleh pengarang syiiran, terutama bagi yang belum menguasai *ilmu 'arudh*. Bagus-tidaknya syiiran ini bisa dilihat dari serasi dan enaknya ‘lagu’ dengan kata-katanya. Tidak ada semacam pemaksaan kata-kata yang kurang atau berlebihan. Kalau pengarang syiiran mengerti *ilmu 'arudh* dan sedikit ‘berjiwa sastra’ maka syiirannya akan terasa indah dan meningkat dari sekadar syiiran (*nazham*) menjadi syair atau puisi.³

Secara teoretis, syiiran termasuk *art therapy*. Art Therapy adalah metode terapi ekspresif yang menggunakan proses

2. Arifin, 2020c; Arifin, 2021a; Ibrahimy & Arifin, 2018

3. Arifin & Baharun, 2022; Arifin & Baharun, 2021; Arifin & Ummah, 2021; Arifin, 2020a; Arifin et al., 2022

kreatif untuk membantu konseli. Mereka dapat menggunakan berbagai teknik dan intervensi, seperti menggambar, membuat benda, bernyanyi, bermain musik, menari, bermain drama, dan membuat puisi. Terapi seni adalah bentuk psikoterapi di mana orang mengekspresikan diri melalui kreasi artistik. Terapi puisi adalah bentuk terapi seni kreatif yang menjanjikan tetapi heterogen.⁴

Untuk alasan apa terapi seni? Karena art therapy adalah bentuk terapi yang menggunakan potensi manusia untuk membantu mereka menjadi lebih kreatif melalui proses membuat karya seni. Art therapy adalah bentuk psikoterapi yang menggunakan seni sebagai media untuk mengidentifikasi, mengeksplorasi, dan mengubah pikiran, perasaan, dan perilaku seseorang. Art therapy adalah bentuk terapi yang menggunakan seni, bahan seni, dan pembuatan karya seni untuk berkomunikasi.⁵

Beberapa penelitian tentang seni sebagai media dalam konseling, antara lain: penggunaan seni bahasa memiliki pengaruh yang berkontribusi terhadap perkembangan remaja yang positif. Misalnya, mempromosikan ekspresi diri, harga diri, identifikasi diri, pengambilan keputusan, dan kohesi tim, memotivasi untuk sukses, dan membantu dalam proses kognitif. Terapi puisi pada konseling kelompok dapat mengatasi stres, kecemasan, dan meningkatkan kesejahteraan seseorang.⁶

Penelitian yang dilakukan di Indonesia juga menunjukkan kemanjuran terapi seni. Konseling melalui puisi dapat secara efektif mengurangi stress pada mahasiswa. Konseling puisi juga dapat meningkatkan harga diri para pelajar.⁷

4. Alfrey et al., 2021; Arifin & Zaini, 2019

5. Muhammad et al., 2022; Tobing et al., 2018

6. Baker, 2021; Kloser, 2013

7. Harum & Sunarty, 2021; Maharani & Mansur, 2016

Fokus Penelitian

Dari beberapa penelitian tersebut, belum ada penelitian tentang bagaimana peran syi'iran dalam menyampaikan pesan-pesan fiqh pada konteks komunikasi konseling. Penelitian ini memfokuskan kepada teknik penyampaian materi-materi fiqh melalui "syi'iran gheblug" yang dilakukan K.H. Zainal Abidin (1887-1980) dan pengikutnya dalam perspektif komunikasi konseling. Syair tersebut diiringi dengan suara pukulan bantal dan tepukan tangan, yang dikenal dengan "syi'iran gheblug" atau seni "blug-gheblug". Dengan "syi'iran gheblug" ini, fiqh menjadi perilaku yang hidup (*living fiqh*) di tengah-tengah masyarakat.

Metode Riset

Penelitian ini menggunakan pendekatan etnografi-hermeneutik sebagai metode penelitian kualitatif. Pendekatan ini dipilih karena beberapa alasan. Pertama, mendeskripsikan pola, tipologi, dan kategori budaya komunitas pesantren menjadi lebih mudah dengan pendekatan ini. Etnografi mengacu pada belajar dari komunitas pesantren melalui tindakan, pengetahuan (pesan bahasa), dan artifak kultural dari sudut pandang komunitas pesantren. Peneliti berusaha menjelaskan pemahaman baru tentang kebudayaan pesantren setelah tujuan utama penelitian etnografi adalah untuk mengungkap dan memahami berbagai makna yang dianggap biasa oleh pelaku kebudayaan.⁸

Kedua, hermeneutik berkembang menjadi penelitian tentang manusia yang bertujuan mempelajari aktivitas kebudayaan sebagai teks dan mencari pemahaman tentang ekspresi makna untuk memperoleh makna yang benar. Dalam arti lain, hermeneutik adalah konsep interpretatif tentang

8. Mappiare, 2013

simbol, tradisi, tindakan, teks, dan bentuk material lainnya.⁹

Field notes dan wawancara mendalam yang dilakukan selama penelitian adalah sumber data kajian ini. Waktu penelitian adalah lima bulan. Penelitian ini dilakukan di Kabupaten Pasuruan, khususnya di Kecamatan Rembang, di mana tradisi seni Syi'iran Gheblug berlangsung. Informasi dalam penelitian ini adalah 25 kiai kampung. Data dikumpulkan menggunakan teknik purposive sampling dan informan kunci, dan peneliti berhenti mencari informasi ketika data telah mencapai titik "jenuh". Sederhananya, analisis data terdiri dari tiga alur aktivitas yang terjadi secara bersamaan: reduksi data (data reduction), pemaparan data (data display), dan penarikan kesimpulan.

Hasil dan Pembahasan

Seni Gheblug, tradisi Islam khas Kecamatan Rembang, berisi syi'ir Islam berbahasa Madura dan Jawa yang dilantunkan dengan instrumen musik berupa bantal yang dipukul serta tepukan tangan dengan irama dan tempo yang berbeda.

K. H. Zainal Abidin, pendiri Pondok Pesantren Al-Faqihiyah di Desa Grogolan Desa Sumber Glagah Kecamatan Rembang Kabupaten Pasuruan, adalah orang pertama yang menciptakan Seni Gheblug. Ia adalah seorang ulama NU yang sangat terkenal di daerah Rembang Pasuruan. Dia lahir sekitar 1887 dan meninggal pada tahun 1980. Nasab Kiai Zainal sampai kepada Syarif Hidayatullah atau Sunan Gunung Jati. Selama tujuh tahun, dia belajar di Mekkah.¹⁰

Kiai Zainal telah aktif menulis syi'ir untuk berdakwah kepada masyarakat Kecamatan Rembang sebelum Indonesia

9. Arifin, 2020a; Arunachalam, 2006; Rennie, 2007

10. Wawancara dengan Kiai Mahrus, cucu Kiai Zainal, 3 Desember 2023.

merdeka. Namun, ada banyak hambatan saat itu untuk memulai menyebarkan tulisan syiirannya kepada masyarakat. Penjajah mengambil kitab tulisan Kiai Zainal. Tapi itu tidak membuat Kiai Zainal putus asa. Beliau terus bersemangat untuk menulis syairnya dan berusaha menyebarkan ajaran Islam kepada orang-orang Rembang.¹¹

Sekitar tahun 1960-an, setelah kemerdekaan, Kiai Zainal dan santrinya menulis syi'ir yang tersebar di masyarakat. Mereka berkeliling dari desa ke desa dan dari mushalla ke mushalla untuk mengajar mengaji kepada masyarakat melalui syi'ir.

Pesan sesuai Bahasa Masyarakat

Pada saat itu, masyarakat Rembang terdiri dari mayoritas petani yang tidak memahami ilmu agama dan sebagian besar tidak bisa membaca dan menulis. Kiai Zainal berinisiatif bagaimana “membumikan” materi-materi fiqh dengan mudah, gampang hafalkan, dan menyenangkan komunitas masyarakatnya. Maka ia menulis syi'iran dengan bahasa masyarakatnya, yaitu bahasa Madura dan berhuruf Arab Pegon.

Karena masyarakat Rembang bagian selatan menggunakan bahasa Madura dalam kehidupan sehari-hari, Kiai Zainal Abidin menulis syi'irnya dalam bahasa Madura. Syi'iran kemudian menyebar ke desa-desa lainnya. Karena kebanyakan orang di Rembang bagian utara menggunakan bahasa Jawa setiap hari, dia menerjemahkan beberapa syi'ir ke dalam bahasa Jawa.

Mengapa menggunakan pendekatan seni *Gheblug*? Menurut beberapa informan, karena masyarakat Rembang paling senang dengan musik dan seni. Maka Kiai Zainal pun menggunakan media kesenian, yaitu syi'ir. Kemudian syi'ir tersebut diiringi dengan musik yang sederhana, mudah didapat, dan dapat

11. Wawancara dengan Kiai Abdul Ghafur, 10 Desember 2023

dimainkan semua orang yang hadir. Musiknya memakai sebuah bantal dan tangan semua orang yang hadir. Bantal tersebut kalau dipukul berbunyi "gheblug". Maka kemudian dikenal dengan seni syi'iran gheblug atau blug-gheblug.

Irama yang digunakan untuk mengiringi sya'ir yang dilantunkan sesuai dengan keinginan dan kesepakatan masing-masing anggota jam'iyyah. Irama India dan qosidah biasanya menyenangkan ibu-ibu. Irama yang dipilih harus sesuai dengan tema syi'ir yang sedang dibacakan. Kesenian Gheblug dibaca dengan dua cara. Pertama, syi'ir dilantunkan secara bersama-sama dengan satu vokal utama yang memimpin pelantunan. Kedua, satu anggota memukul bantal untuk membuat irama yang diinginkan. Anggota yang lain menambahkan irama dengan bertepuk tangan dalam berbagai tempo sehingga menghasilkan irama yang harmonis.

Ketiga, seorang kiai menyampaikan pengajian kitab fiqh. Kadang-kadang pengajian tersebut dengan sistem ceramah dan dialog. Materi pengajian fiqh ini cenderung dinamis dan kontekstual sesuai dengan konteks masyarakat sekarang.

Acara yang dimulai setelah shalat isya' tersebut biasanya berakhiran pukul 22.00 WIB.

Oleh karena itu, para kiai menyampaikan pesan fiqh dengan cara yang sesuai dengan bahasa masyarakat (frame referensi internal), tingkat pemahaman mereka (dunia pandangan), dan dengan empati sehingga mereka dapat sampai ke lubuk hati mereka. Metode penyusunan pesan fiqh bergantung pada pengaturan tempat atau ruangan (ruang pengaturan) dan dorongan emosi komunikasi.

Jejaring Sosial

Syair fiqh dipopulerkan melalui komunikasi kiai yang sangat erat, yang mencakup hubungan lahiriyah dan batiniyah dengan para pengikutnya. Ada jejaring sosial yang rutin, temporer, dan diselenggarakan oleh santri dan masyarakat umum.

Di Rembang, seni Gheblug telah menjadi rutinitas yang diadakan setiap minggunya oleh masyarakat, terutama ibu-ibu. Komunitas ibu-ibu pada dasarnya terbagi menjadi beberapa Jam'iyyah (kelompok), yang melakukan rutinitas kesenian Gheblug sesuai dengan mushalla terdekat.

Di sebuah desa, biasanya grup kesenian gheblug terdiri dari beberapa jamaah. Biasanya setiap mushalla terdapat grup kesenian. Kemudian beberapa grup tersebut berkumpul dalam suatu jamaah yang disebut Majelis Muta'alimat.

Seorang kiai pesantren yang ideal harus memiliki basis massa yang kuat di bawahnya dan jaringan yang kuat. Jadi, beberapa rencana mereka berjalan seperti yang diharapkan, seperti yang digambarkan dalam Al-Qur'an Surat Ibrahim ayat 24–25, yang membahas kreteria pohon yang baik. Dalam konteks membangun jaringan sosial, "tafsiran" ayat tersebut adalah sebagai berikut: Pertama, harus memiliki basis massa yang kuat, atau akar yang kuat. Kedua, memiliki jaringan yang luas dan pengaruh yang besar di tingkat atas (seperti pemimpin organisasi dan sekolah). Ketiga, memiliki buah yang dapat dipetik setiap musim berarti membantu masyarakat dan organisasi.¹²

Selama ini, kiai pesantren telah mempertahankan sejumlah jejaring yang sangat baik untuk berhubungan dengan masyarakat. Salah satunya adalah jejaring rutin bulanan. jaringan kegiatan bulanan yang diorganisir oleh kiai pesantren. Misalnya, istighsah, dzikir, dan pengajian rutin. Anggota

12. Arifin & Zaini, 2014; Hasan, 2003

kegiatan ini berasal dari berbagai daerah. Ketika seorang kiai memiliki pengaruh yang lebih besar, semakin banyak anggotanya dan semakin luas jangkauannya. Hampir semua kiai memiliki jaringan kegiatan rutin. Mereka juga memiliki jaringan kegiatan temporer yang diselenggarakan oleh mereka. Kegiatan ini biasanya melibatkan ratusan hingga ribuan orang di berbagai tempat, tergantung pada seberapa besar pengaruh pesantren atau kiai yang diasuhnya.

Ini termasuk Jejaring sayap pesantren, yaitu jejaring kegiatan yang diadakan lembaga pendidikan, santri dan alumni pesantren. Kemudian jejaring kegiatan rutin ibu nyai mushalla. Jejaring ibu nyai mushalla, juga dikenal sebagai langgaran, terdiri dari jejaring kegiatan rutin yang diadakan oleh santri mantan atau pengikut ibu nyai tertentu. Kegiatan ini biasanya dipimpin oleh ibu nyai mushalla, ibu nyai di tingkat dusun, atau ibu nyai kampung. Mereka mungkin alumni dari sebuah pesantren atau pernah mengaji kepada seorang ibu nyai tertentu. Di beberapa tempat, banyak kaum perempuan yang bertindak sebagai guru ngaji di mushalla. Mereka memberikan instruksi kepada santri perempuan. Mereka memengaruhi orang tua dan santri mushalla. Mereka juga bertanggung jawab atas beberapa kegiatan di desa.

Penguatan

Kiai juga melakukan penguatan (*reinforcement*) berupa pujian dan hadiah bagi grup syi'iran yang terbaik. Pada masa sekarang banyak lomba dan festival Syi'iran Gheblug baik yang diselenggarakan muslimat maupun pemerintah. Bahkan Pemerintah Pasuruan setiap tahun menyelenggarakan festival Syi'iran Gheblug yang diikuti siswa-siswi tingkat SD dan SMP. Peserta festival syi'iran gheblug tersebut wajib mengunggah penampilannya di media *youtube*.

Proses terapeutik berbeda menurut para konseling. Keterbukaan diri (*self-disclosure*) dalam hubungan yang dapat diandalkan antara kiai dan santri menyebabkan perubahan terapeutik dalam humanis (misalnya, konseling berpusat pada individu). dengan penekanan pada kualitas hubungan, yaitu kesesuaian, empati, dan penerimaan tanpa syarat, yang merupakan kondisi inti. Karena itu, kualitas komunikasi sangat penting untuk keberhasilan terapi.¹³

Dalam hal perilaku, kualitas hubungan antara kai dan santri sangat penting. Namun, fokus utamanya bukan pada kualitas hubungan, tetapi pada proses intervensi. Tujuan utama konseling behavioral mengubah performa santri dalam situasi sosial dalam kehidupan nyata sehari-hari melalui latihan terstruktur atau intervensi. Dengan demikian hubungan terapeutik bersifat kolaborasi, antara kiai dan santri.¹⁴

Kegiatan Syi'iran Gheblug dapat dipandang sebagai konseling behavioral sekaligus person-centered. Termasuk konseling behavioral karena menggunakan intervensi pengubahan tingkah laku living fiqh dengan media syi'iran. Seni ini juga dipandang sebagai konseling person-centered, terutama konseling yang dikembangkan Natalie Rogers. Natalie mengembangkan teori kreativitas ayahnya dengan menggunakan seni ekspresif untuk meningkatkan pertumbuhan pribadi bagi individu dan kelompok.

Pendekatan N. Rogers, yang dikenal sebagai terapi seni ekspresif. Berbagai bentuk artistik digunakan dalam terapi seni ekspresif. Metode ini menggunakan pendekatan multimodal, yang menggabungkan pikiran, tubuh, emosi, dan kekuatan spiritual batin. Metode ini didasarkan pada prinsip-prinsip humanistik, tetapi memberikan interpretasi yang lebih

13. Gerald Corey, 2009; Gillon, 2007; Rogers, 1942

14. Gerald Corey, 2009; McLeod, 2003

mendalam tentang kreativitas Carl Rogers.¹⁵

Pada Syi'iran Gheblug paling tidak mengandung tiga unsur art therapy yaitu unsur terapi menyanyi, terapi menggerakkan tubuh (menari), dan terapi puisi. Dari perspektif konseling, percobaan untuk mengeluarkan energi bahagia melalui irama tubuh seseorang dikenal sebagai terapi bernyanyi. Aktifitas menyanyi mengeluarkan suara yang mengalun. Bernyanyi membantu pertumbuhan fisik, intelegensi, emosi, dan rasa sosial seseorang.

Terapi menari berfokus pada hubungan antara pikiran dan tubuh yang dapat mencapai kesehatan dan pemulihan dengan menggerakkan tubuh sesuai dengan irama lagu. Terapi puisi tidak menghalangi perasaan dalam alam bawah sadar klien; sebaliknya, memberikan mereka kebebasan untuk berekspresi. Konselor dapat menggunakan terapi puisi dengan menyebarkan pesan seperti keberanian, moralitas, kesopanan, kemuliaan, hiburan, dan motivasi.¹⁶

Tradisi pengajian Syi'iran Gheblug, bukan sekadar penyampaian pesan-pesan fiqh melalui seni. Tapi juga penyampaian fiqh melalui ceramah dan dialog dari seorang kiai. Dengan demikian, masyarakat memperoleh terapeutik bukan hanya dari sisi seni tapi juga menatap wajah sang kiai. Hasil penelitian menunjukkan, Pada sistem pengajian tatap muka, efek terapeutik terjadi karena hubungan kehangatan yang tercipta ketika para santri melihat langsung wajah kiai, yang menghasilkan suasana hati yang tenang dan teduh. Proses penyembuhan berasal dari kualitas kepribadian kiai yang langsung memancar kepada para santrinya.¹⁷

Dari beberapa penelitian, syair atau puisi dapat sebagai

15. Flanagan & Lanagan, 2004, 2004; Gerald Corey, 2009

16. Gerald Corey, 2009; Muhammad et al., 2022

17. Arifin, 2020b; Arifin, 2021b; Arifin et al., 2021

terapeutik dan mampu mengubah seseorang menjadi lebih baik. Terapi puisi dapat menggerakkan individu, kelompok, dan komunitas memiliki emosi yang positif dan hidupnya lebih bermakna.¹⁸ Terapi puisi mampu mengubah kisah karir mahasiswa yang tidak berdaya menjadi lebih berdaya.¹⁹ Terapi musik dapat membuat orang lebih sehat dan sejahtera di masa pandemi. Terapi musik dapat memfasilitasi transisi sehat dan menguatkan persatuan.²⁰

Terapi musik memberikan perspektif profesional dan pribadi tentang manfaat terapi puisi dalam mempromosikan persatuan dan memfasilitasi transisi yang sehat. Kekuatan terapi puisi terletak pada keefektifannya dalam membantu klien melalui emosi yang menyakitkan atau sulit, dan dalam membantu mereka menemukan keajaiban dan keindahan serta vitalitas baru. Pencarian kesatuan dianggap dalam konteks kesatuan dengan orang lain, dalam diri, dan dengan Alam. Transisi penting dianggap baik sebagai perubahan perkembangan yang diharapkan, seperti penuaan, dan sebagai respons terhadap kejadian tak terduga atau eksternal.

Terapi seni adalah profesi yang menawarkan jalan potensial untuk meningkatkan kesehatan mental dengan meningkatkan emosi positif dan menangkal depresi dan negativitas melalui proses pembuatan seni dalam hubungan terapeutik. Karena penelitian terapi seni masih sedikit, diperlukan studi tentang bagaimana emosi positif diekspresikan melalui pembuatan seni.

Terapi seni adalah bentuk psikoterapi di mana orang mengekspresikan diri melalui kreasi artistik, namun sedikit penelitian yang membahas bagaimana proses ini bekerja. Demikian pula, emosi positif adalah area yang sangat kurang dipelajari dengan potensi manfaat kesehatan yang signifikan.

18. Penwarden, 2022; Wilkinson & Chilton, 2013

19. Wafula, 2020

20. Arifin, 2021b; Rolfs, 2023; Sharma, 2021

Sementara kebutuhan kesehatan mental yang mendesak membutuhkan strategi yang efektif untuk dikembangkan untuk mengatasi depresi dan negativitas, sedikit yang diketahui tentang kemungkinan efek menguntungkan dari emosi positif.

Para kiai menyampaikan pesan-pesan fiqh pada Syi'iran Gheblug sesuai dengan bahasa masyarakat (*the internal frame of reference*), kadar pemahaman mereka (*worldview*), dan bersikap empatik sehingga pesan-pesannya dapat menyentuh lubuk hati mereka. Teknik penyusunan pesan fiqh berdasarkan kondisi tempat atau ruangan (*space order*) dan menggugah emosi komunikasi (*emotional appeal*). Dengan demikian, dari perspektif komunikasi konseling, para kiai tersebut memiliki pemahaman empatik yang akurat (*accurate empathic understanding*).²¹

Menurut teori Person-Centered Therapy, salah satu tugas utama terapis adalah memahami pengalaman dan perasaan klien secara akurat dan halus sebagaimana adanya terungkap secara interaktif selama sesi terapi. Rogers menegaskan bahwa perubahan mungkin terjadi ketika terapis dapat memahami dunia pribadi klien dengan cara yang sama seperti klien melihat dan merasakannya—tanpa mengorbankan identitasnya sendiri.

Empati, terutama empati yang terfokus secara emosional, membantu klien (1) memperhatikan dan menghargai pengalaman mereka, (2) memproses pengalaman secara fisik dan kognitif, (3) melihat pengalaman sebelumnya dengan cara yang berbeda, dan (4) menjadi lebih percaya diri dalam membuat pilihan dan mengejar tindakan.²²

Bagi masyarakat pedesaan, sosok kiai mungkin atau mungkin tidak dianggap sebagai tokoh publik yang cukup akrab dengan masyarakatnya. Kiai dapat menjadi perantara yang penting bagi ibu nyai dan masyarakat melalui pengaruh publik

21. Gerald Corey, 2009

22. Gerald Corey, 2009; Rogers, 1942

(sphere influence). Pengajian dan jejaring mereka adalah ruang publik di mana mereka dapat menyampaikan ide-ide tentang fiqh.²³

Penelitian tentang psikologi komunikasi menunjukkan bahwa komponen psikologi tertentu sangat penting dibandingkan dengan komponen lainnya. Dalam psikologi, jejaring sosial disebut hubungan; dalam konteks sosial, disebut jejaring sosial sosial. Dalam jaringan pesantren, hubungan tidak hanya fisik tetapi juga spiritual. Relationship spiritual ini sangat penting untuk terapi di pesantren.²⁴

Akibatnya, sebagai juru dakwah, komunikator harus mengambil beberapa pendekatan terhadap sasaran dakwahnya: psikologi, antropologi, dan sosialogis. Untuk memberikan pengetahuannya dengan cara yang lebih efisien dan efektif, sesuai dengan karakteristik individu tersebut. Dari perspektif komunikasi, dakwah bil hikmah adalah suatu metode persuasif yang efektif untuk mempengaruhi orang dengan pengalaman dan perspektif mereka sehingga gagasan yang diterima dianggap masuk akal dan bermanfaat.

Dalam al-Qur'an, komunikasi bil hikmah ini dapat dilakukan dalam bentuk pertama, yaitu Qawlan baligha (QS An-Nisa': 63), yang berarti berbicara dengan menggunakan ungkapan yang tepat, jelas, dan mudah dipahami sehingga membekas di hati. "Balighan" berarti cukup atau sampai pada batas yang dituju. Kriteria pesan baligh mencakup hal-hal berikut: kalimat harus mengandung seluruh gagasan yang akan disampaikan, efektif (cukup, singkat, dan padat), mudah dipahami, konsisten dengan gaya bahasa dan kandungan dengan sikap komunikasi, dan sesuai dengan tata bahasa.

Ayat tersebut, seperti yang ditunjukkan oleh kalimat

23. Arifin, 2018; Ibrahimy & Arifin, 2019; Machfutra et al., 2018; Nursyam, 2005; Zaini & Arifin, 2016

24. Arifin, 2020b

fi anfusihim, mengibaratkan hati sebagai tempat tuturan, menurut Shihab. Oleh karena itu, ucapan harus sesuai dengan keadaan wadahnya. Meskipun pesan-pesan yang halus dapat membangun jiwa, pesan-pesan yang keras dapat membangun jiwa yang lain. Oleh karena itu, kita harus mempertimbangkan tidak hanya ucapan yang akan disampaikan, tetapi juga cara pesan disampaikan, situasi, dan keadaan. Istilah “anfusihim” juga dapat berarti diri mereka sendiri, yaitu menjaga rahasia mereka sehingga mereka insaf terhadap kesalahannya. Juga berarti tidak mempermalukan orang munafik secara terbuka, tetapi memberi mereka pelajaran secara rahasia.

Jadi, qaulan baligha berarti bahwa ujaran pesan verbal komunikator harus baik, cukup (singkat dan padat), dan mudah dipahami. Selain itu, Anda harus memperhatikan bahasa nonverbal, seperti artifaktual, artifaktual, kinestik, paralingustik, dan proksemik. Jika bahasa verbal dan nonverbal digunakan dengan benar, pesan akan membekas di hati komunikasi.

Kedua, Qawlan ma'rufa (Al-Baqarah: 263), yang berarti berbicara dengan cara yang menyedapkan dan tidak menyinggung perasaan orang lain. Menurut Shihab, “qaulan ma'rufa” berarti ucapan yang baik, terhormat, dan sesuai dengan kesopanan masyarakat sekitarnya selama tidak bertentangan dengan nilai-nilai ilahi. Kata “ma'rufa” juga mencakup cara pengucapan, kata-kata yang diucapkan, dan gaya berbicara yang tidak dibuat-buat. Dalam berbicara, kita harus mempertimbangkan pesan non-verbal, keadaan psikologis yang digunakan untuk berkomunikasi, dan sosilogis masyarakat yang kita lihat.

Ketiga, Qawlan sadieda, yang berarti perkataan yang benar dan jujur (QS al-Ahzab: 70). Quraish Shihab menyatakan bahwa kata “sadidan”, mengutip Ibn Faris, pakar bahasa, mengacu pada konsep seperti mencerahkan (mendidik), istiqomah, memperbaiki, dan meruntuhkan sesuatu. Kritik harus konstruktif, jujur, membangun, dan mendidik. Informasi akan tersebar dengan cepat dan memengaruhi jiwa

dan pikiran manusia. Ini terjadi dengan perkataan yang tepat, baik yang tertulis dan diucapkan oleh orang lain maupun yang diucapkan dengan lidah. Menurut ayat di atas, pengaruh ucapan yang tepat adalah peningkatan amal-amal karena ucapan yang baik memiliki efek yang sama dengan ucapan yang buruk.

Menurut Thabathaba'i, seseorang yang terbiasa mengucapkan kata-kata yang tepat akan terhindar dari kebohongan dan tidak mengucapkan kata-kata yang mengakibatkan keburukan atau yang tidak bermanfaat. Dengan memiliki sifat ini pada dirinya, perbuatan-perbuatannya pun akan terhindar dari kebohongan dan keburukan, dan ini berarti bahwa orang yang bersangkutan akan melakukan amal-amal saleh.²⁵

Oleh karena itu, qaulan sadidan berarti tutur kata yang benar, tepat, konsisten, dan mencerahkan (mendidik) sehingga membuat kita menjadi lebih baik. Ujaran yang benar, tepat, dan mendidik akan berdampak baik pada diri kita sendiri dan orang lain.

Keempat, "Qawlan kariman" (QS Al-Isra': 23) berarti berbicara dengan kata-kata yang mulia, menunjukkan rasa hormat, dan mencerminkan akhlak mulia. Istilah "kariman" biasanya diterjemahkan sebagai "mulia." Pakar bahasa percaya bahwa huruf-huruf kaf, ra, dan mim dalam kata ini mengandung makna yang paling mulia atau terbaik sesuai dengan objeknya. Rizqun karim berarti rezeki yang halal dalam perolehan dan pemanfaatannya serta memuaskan dalam kualitas dan kuantitasnya, dan karim berarti pemaafan ketika dikaitkan dengan akhlak.

Menurut ayat di atas, apa yang disampaikan oleh kedua orang tua harus benar, tepat, dan mulia. Jika orang tua melakukan "kesalahan" terhadap anak, kesalahan itu harus dianggap tidak ada atau dimaafkan, karena tidak ada orang tua yang bermaksud buruk terhadap anak mereka. Demikianlah arti kariman yang

25. Shihab, 2012

diberikan anak kepada orangtuanya.²⁶ Oleh karena itu, qaulan kariman, atau tutur yang mulia, berarti perkataan yang baik, halus, dan penuh kebaikan, pemaafan (murah hati), dan penghormatan.

Kelima, Qawlan layyinan, yang berarti berbicara dengan ramah dan rendah hati (QS Thaha: 44). Dalam konteks ayat tersebut, Harun dan Nabi Musa diminta untuk berdakwah kepada Fir'aun. Mereka diminta untuk berbicara dengan lemah lembut, dan mereka diminta untuk mengajak Fir'aun untuk beriman kepada Allah dan mengikuti kebenaran dengan cara yang tidak menimbulkan amarah atau antipati. Dengan demikian, Fir'aun belajar tentang kekuatan dan kelemahan Allah sehingga dia selalu kagum dan taat kepada-Nya, atau paling tidak takut kepada-Nya karena dia begitu lemah.

Jadi, kamu berdua harus berbicara kepadanya dengan lemah lembut tentang pentingnya berdakwah dengan bijaksana, yang juga ditunjukkan dengan ucapan sopan yang tidak menyakitkan hati sasaran dakwah. Karena Fir'aun, yang demikian durhaka, masih harus dilayani dengan baik. Dakwah sebenarnya adalah ajakan halus. Kata "dakwah" terdiri dari huruf-huruf ha, dal, dan ya, dan maknanya adalah menyampaikan dengan lemah lembut.

Di sinilah kata "hidayah" berasal, yang berarti menyampaikan sesuatu dengan halus untuk menunjukkan simpati. Ini tentu saja tidak berarti bahwa juru dakwah tidak melakukan kritik; namun, kritik harus disampaikan dengan benar, bukan hanya pada kandungannya, tetapi juga pada waktu, tempat, dan susunan kata-katanya, sehingga tidak memojokkan atau memaki.²⁷ Oleh karena itu, "qaulun layyin" berarti ucapan yang halus dan santun, bukan ujaran kebencian yang memaki, dan harus didukung oleh pesan nonverbal.

26. Shihab, 2012

27. Shihab, 2012

Keenam, “Qawlan maysuran” (QS Al-Isra’: 28), yang berarti berbicara dengan baik dan pantas, menggunakan bahasa yang sederhana, mudah dipahami, dan tidak membelit-belit kata-kata dengan maksud yang tidak penting. Sebagian ulama berpendapat bahwa konteks ayat ini turun ketika Nabi Muhammad atau kaum muslimin menghindari orang yang meminta bantuan karena merasa malu tidak dapat membantu mereka. Melalui ayat ini, Allah mengajarkan kita untuk memperlakukan mereka dengan baik.

Jika keadaan keuangan atau kemampuan Anda tidak memungkinkan Anda membantu mereka, maka berpalinglah dari mereka dengan cara yang tidak menyinggung perasaan mereka dan menumbuhkan harapan bahwa suatu saat nanti Anda akan membantu mereka setelah berusaha dan berhasil memperoleh rahmat dari Tuhan, yang telah berbuat baik kepadamu selama ini.²⁸ Oleh karena itu, qaulan maysuran adalah kata-kata yang sederhana, tidak menyinggung perasaan, dan penuh optimisme.

Penutup

Tradisi pengajian Syi’iran Gheblug, bukan sekadar penyampaian pesan-pesan fiqh melalui seni. Tapi juga penyampaian fiqh melalui ceramah dan dialog dari seorang kiai. Materi fiqh yang berasal dari syi’iran cenderung statis. Tapi materi fiqh dari ceramah dan dialog dengan kiai sangat dinamis dan kontekstual. Dengan pengajian “syi’iran gheblug” ini, fiqh menjadi perilaku yang hidup (*living fiqh*) di tengah masyarakat.

Studi ini menunjukkan bahwa para kiai menyampaikan pesan fiqh dengan menggunakan bahasa masyarakat (*frame referensi internal*), kadar pemahaman mereka (*worldview*), dan empati sehingga mereka dapat sampai ke lubuk hati mereka.

28. Shihab, 2012

Metode penyusunan pesan fiqh bergantung pada pengaturan tempat atau ruangan (ruang pengaturan) dan dorongan emosi komunikasi. Syair fiqh dipopulerkan melalui komunikasi kiai yang sangat erat, yang mencakup hubungan lahiriyah dan batiniyah dengan para pengikutnya. Ada jejaring sosial yang rutin, temporer, dan diselenggarakan oleh santri dan masyarakat umum.

Kiai juga melakukan penguatan (reinforcement) berupa pujian dan hadiah bagi grup syi'iran yang terbaik. Apalagi setiap tahun diadakan festival yang diadakan oleh muslimat. Begitu pula Pemerintah Kabupaten Pasuruan mengadakan festival syi'iran gheblug untuk remaja SD dan SMP serta harus diunggah dalam YouTube.

Penelitian ini dilakukan dengan pendekatan kualitatif dengan perspektif ilmu dakwah dan konseling. Untuk kedepan perlu diteruskan dengan pendekatan kuantitatif misalnya untuk mengetahui dampak efektifitas syi'iran ghublug tersebut. Penelitian ini berguna bagi kajian ilmu dakwah, terutama *da'wah bil-irsyad* (konseling).

Daftar Pustaka

- Alfrey, A., Field, V., Xenophontes, I., & Holttum, S. (2021). Identifying the mechanisms of poetry therapy and associated effects on participants: A synthesised review of empirical literature. *The Arts in Psychotherapy*, 75.
- Arifin, S. (2014). *Sang Pelopor: Kisah Tiga Kiai dalam Mengelola Bekas Bajingan*. Pena Salsabila.
- Arifin, S. (2020a). *At-Tawazun: Psikologi dan Konseling Berbasis Pesantren untuk Membentuk Karakter Khaira Ummah*. Literasi Nusantara.
- Arifin, S. (2020b). Dinamika Perubahan Relasi Kiai Santri Pada “Ngaji Online” di Masa Pagebluk COVID-19. *Jurnal Kependudukan Indonesia*, 1, 75–80.
- Arifin, S. (2020c). Pesantren -Based Counseling in Changing The Behaviour of The Community of Former Bajingan Being Personal Characterless “Pelopor.” *UMRAN – International Journal of Islamic and Civilizational Studies*, 07(03), 59–75.
- Arifin, S. (2021a). Jejaring Ibu Nyai Pesantren Untuk Penguatan Kampanye Kesehatan Masyarakat. *Buletin Penelitian Sistem Kesehatan*, 24(2).
- Arifin, S. (2021b). The Implementation of At-Tawazun Counseling New Normal Era. *KONSELING RELIGI Jurnal Bimbingan Konseling Islam*, 19(1), 14–29.
- Arifin, S. (2022). Konseling Sufistik-Narrative Therapy Melalui Literasi Karya K . H . R . As ’ ad Syamsul Arifin Untuk Mengurangi Social Phobia dalam Moderasi Dakwah Santri. *Consilium, Berkala Kajian Konseling Dan Ilmu Keagamaan*, 9(1), 36–47.

- Arifin, S. (2018). Komunikasi Kiai Pesantren: Pemberdayaan Komunitas Bajingan Perspektif Komunikasi Konseling. *2nd Proceedings Annual Conference for Muslim Scholars, April*, 330–338.
- Arifin, S., & Baharun, M. (2022). Harmony of Social Order in Preventing Radicalism in K.H.R. As'ad Syamsul Arifin's Tarikh Perjuangan Islam Indonesia. *International Symposium on Religious Literature and Heritage (ISLAGE 2021)*, 644(Islage 2021), 1–10.
- Arifin, S., & Baharun, M. (2021). Strengthening Resilience of Sakinah Families in New Normal Adaption: Pesantren-Based Counseling Perspective. *Proceedings of the International Conference on Engineering, Technology and Social Science (ICONETOS 2020)*, 529(Iconetos 2020), 202–209.
- Arifin, S., Baharun, M., & Alimin, M. (2022). Psycho-Sufistic Counseling to Develop Students' Sociocultural Literacy. *Proceedings of the International Conference on Madrasah Reform 2021 (ICMR 2021)*, 633(Icmr 2021), 300–307.
- Arifin, S., Hadori, M., & Yohandi. (2021). Transformation of The Pesantren Community ' s Therapeutic Relationship in Online Learning. *Conference: The 2nd International Conference on Religion and Education, INCRE 2020*.
- Arifin, S., & Ummah, A. H. (2021). A Campaign to Wear Masks in the Pesantren Community With a Counseling Approach. *Jurnal Ilmiah Peuradeun*, 9(3), 587.
- Arifin, S., & Zaini, A. (2014). Dakwah Transformatif Melalui Konseling : Potret Kualitas Kepribadian Konselor Perspektif Konseling At-Tawazun. *Jurnal Dakwah*, XV(1), 137–156.
- Arifin, S., & Zaini, A. (2019). Transformative Da'wah Through Counseling for the Career Development of Coffee Farmer Groups in the Tourism Village Banyuwangi. *Jurnal Konseling Religi*, 10(2), 215–231.

- Arifin, S., & Zaini, A. (2020). Decision of Implementing Uzlah and Gerbat Techniques in Islamic Boarding School as Preparedness Response for Covid-19 Pandemic. *Unnes Journal of Public Health*, 9(2), 126–134.
- Arunachalam, M. (2006). A Philosophical Hermeneutics Approach for Understanding Community Dialogue on Environmental Problems: A Case Study of Lake Taupo. *The 5th European Conference on Research Methodology Tgl 17-18 Juli*. www.academic-conferences.org
- Baker, J. S. (2021). Poetry and possible selves: Crisis theory with/in teacher education programs. *Teaching and Teacher Education*, 105(Sep), 103393.
- Fajar, A. (2013). The Relationship; Kunci Relasi dalam InterpersonalContext (Pemetaan Tradisi Teori Komunikasi mengenai Komunikasi Interpersonal dalam Pandangan Stephen W . Littlejohn). *KomuniTi*, V(1), 24–30.
- Flanagan, J. ., & Lanagan, R. . (2004). *Counseling and Psychotherapy Theories in Context and Practice: Skills, Strategies, and Techniques*. John Wiley & Sons, Inc.
- Gerald Corey. (2009). *Theory and Practice of Counseling and Psychotherapy*. Thomson Higher Education.
- Gillon, E. (2007). *Person-Centred Counselling Psychology: An Introduction*. SAGE Publications Ltd.
- Harum, A., & Sunarty, K. (2021). Konseling Pengungkapan Diri melalui Puisi Pelipur Lara Efektif Mengurangi Stres Belajar Mahasiswa. *TERAPUTIK Jurnal Bimbingan Dan Konseling*, 5(1), 158–165.
- Hasan, S. A. (2003). *Kharima Kiai As'ad di Mata Umat*. LKIS.
- Ibrahimy, A. A., & Arifin, S. (2018). *Kiai Fawaid As'ad: Kepribadian, Pemikiran, dan Perilaku Politik*. Tanwirul Afkar.

- Ibrahimy, A. A., & Arifin, S. (2019). *Risalah Hati: Trilogi Biografi Nyai Zainiyah As'ad*. Tanwirul Afkar.
- Kloser, K. (2013). Positive youth development through the use of poetry therapy: The contributing effects of language arts in mental health counseling with middle school-age children. *Journal of Poetry Therapy*, 26(4), 237–253.
- Machfutra, E. D., Noor, A., Luxiarti, R., & Mutmainah, N. F. (2018). Perilaku Hidup Bersih dan Sehat Santri Putri Pesantren X Yogyakarta. *Buletin Penelitian Sistem Kesehatan*, 21(4), 236–246.
- Maharani, L., & Mansur, M. (2016). Efektivitas Konseling Puisi sebagai Media Bimbingan dan Konseling dalam Meningkatkan Rasa Percaya Diri Peserta Didik Kelas VII SMPN 24 Bandar Lampung Tahun Ajaran 2015/2016. *KONSEL: Jurnal Bimbingan Dan Konseling*, 03(2), 147–160.
- Mappiare, A. (2013). *Tipe-Tipe Metode Riset Kualitatif: untuk Eksplanasi Sosial Budaya dan Bimbingan dan Konseling*. Elang Emas.
- McLeod. (2003). *An Introduction to Counselling Third Edition*. Open University Press.
- Muhammad, W., Wan, B., Yazid, A., & Bakar, A. (2022). Art therapy as counseling modality to help delinquent students Art therapy as counseling modality to help delinquent students. *Journal of Counseling, Education and Society*, 1(1), 20–21.
- Nursyam. (2005). *Islam Pesisir*. LKIS.
- Penwarden, S. (2022). Thera-poiesis: An exploration of the work of resonant images in found poetry to create newness in counselling. *European Journal of Psychotherapy & Counselling*, 24(3), 339–356.
- Rennie, L. (2007). Hermeneutics and Humanistic Psychology.

- Jurnal The Humanistic Psychologist, 1, 5–16.*
- Rogers, C. R. (1942). *Counseling and Psychotherapy Newer Concepts in Practice*. The Ribersibe Press.
- Rolfs, A. M. (2023). Needed words: poetry therapy and the circle of hope. *Journal of Poetry Therapy, 36*(1), 1–18.
- Samsul, A., & Risma, A. F. (2020). The Model of Development Therapeutic Speech in the Digital Era: A Study of “Interpretation of Al- Mishbah ” for Cyber-Counseling Services. *Proceedings of the 19th Annual International Conference on Islamic Studies, AICIS 2019, 1-4 October 2019, Jakarta, Indonesia*.
- Sharma, D. (2021). Reading and rewriting poetry on life to survive the COVID-19 pandemic. *Journal of Poetry Therapy, 34*(3), 95–108.
- Tobing, C. M. H., Oktasari, M., & Stevan, H. (2018). Theoretical Studies: The Use of Art therapy in Counseling for Children. *TERAPUTIK Jurnal Bimbingan Dan Konseling, 2*(1), 20–25.
- Wafula, E. (2020). Transforming career stories through poetry: a group-based career counselling intervention. *British Journal of Guidance & Counselling, 48*(1), 137–151.
- Wilkinson, R. A., & Chilton, G. (2013). Positive Art Therapy: Linking Positive Psychology to Art Therapy Theory, Practice, and Research. *Art Therapy, 30*(1), 4–11.
- Wulandari, R., & Rahmi, A. (2018). Relasi Interpersonal Dalam Psikologi Komunikasi. *Islamic Comunication Journal, 03*(1), 56–73.
- Zaini, A., & Arifin, S. (2016). Desain Dakwah Pemberdayaan Masyarakat melalui Ekowisata Bahari di Kawasan Pantai Banongan Situbondo. *Proceedings Of The International Conference On University-Community Engagement Surabaya – Indonesia, 2 - 5 August 2016*, 193–206.



Bab 7

Ngayogjazz Festival, Dekonstruksi, dan Persinggungan Budaya

Resa Setodewo

Mulai digelar pada tahun 2007, Ngayogjazz menjadi salah satu festival yang mengusung musik jazz di Indonesia dengan format yang berbeda. Acara ini digelar setiap bulan November di daerah perdesaan di luar kota Yogyakarta dan tidak pernah memungut biaya masuk. Djaduk Ferianto, sebagai salah satu penggagas Ngayogjazz, memang mencoba untuk memasyarakatkan musik jazz dan mendekonstruksi stigma musik jazz di Indonesia yang identik dengan citra eksklusif.

Hal ini didasari oleh sejarah awal musik jazz, yang lahir pada masa penindasan orang-orang Afrika di Amerika Serikat. Musik ini awalnya diperuntukkan sebagai hiburan bagi buruh Afrika, namun citranya bergeser pada saat pemerintah Amerika Serikat menggunakan sebagai alat diplomasi budaya. Penggagas Ngayogjazz berusaha mengembalikan semangat musik jazz sebagai musik yang dapat dinikmati oleh berbagai kalangan.

Tulisan ini merupakan sebuah catatan etnografi mengenai Ngayogjazz, yang telah diselenggarakan sejak tahun 2007 hingga 2023. Dalam prosesnya, Ngayogjazz tidak berhenti hanya sebagai festival, tetapi juga fenomena budaya. Ada

banyak persinggungan budaya yang terjadi pada saat festival berlangsung, ketika berbagai elemen terlibat dalam membangun ekosistem pendukungnya. Termasuk di dalamnya ada komunitas, warga desa, dan juga elemen-elemen lain yang menjadi pendukung penyelenggaraan acara.

Sejak Ngayogjazz digelar, nama-nama besar di dunia musik, tidak hanya Jazz, digandeng untuk tampil. Idang Rasjidi, Glen Fredly, Dewa Budjana, Gugun Blues Shelter, Baraka, Arp Frique, Didi Kempot dan White Shoes and The Couples Company adalah beberapa nama besar yang pernah turut serta memeriahkan Ngayogjazz.

Panggung yang letaknya dekat kandang ternak atau kolam ikan warga, organisasi muda-mudi desa yang bekreasi bersama teman-teman komunitas mengerjakan artistik dari bambu, warga desa yang menyapu halaman sembari mendengarkan cek suara dari para musisi, pasukan bregada desa dan musisi yang terlibat dalam iring-iringan pembuka acara, dan musisi dari mancanegara yang turut serta dalam acara kenduri, merupakan gambaran tentang persinggungan budaya yang terjadi.

Sejarah Singkat Jazz, dari Amerika Menuju Indonesia

Dalam sejarahnya, *Jazz* atau *jaz* adalah musik yang lahir di New Orleans, Amerika Serikat, dengan cerita yang tidak semeriah musik yang dimainkan. New Orleans sebagai daerah yang banyak didatangi oleh migran, mempertemukan ragam budaya Eropa, Karibia, Afrika, dan Amerika, yang menjadikan daerah ini multikultur. *Jazz* lahir dari komunitas pekerja paksa Afrika di New Orleans sebagai lagu pekerja. Banyak dari lagu-lagu yang menjadi bibit awal tumbuhnya *jazz* menggambarkan kondisi kerja pada masa tersebut¹.

1. Gioia (2021)

Dari titik ini dapat kita pahami bersama bahwa sebetulnya musik jaz dalam sejarahnya tidak memiliki kesan wah atau glamor. Alih-alih sebagai musik elit, jaz malah lebih dekat dengan rakyat biasa, sebagai musik rakyat. Musik yang lahir untuk menghibur diri dalam kondisi yang sulit. Namun, gambaran jaz sebagai musik rakyat bergeser ketika musik jaz digunakan oleh pemerintah Amerika Serikat sebagai alat diplomasi lunak ke berbagai negara. Selain itu, industri rekaman piringan hitam juga punya andil terhadap persebaran dan penstigmaan musik jaz.

Usai Perang Dunia Kedua, Amerika Serikat berupaya untuk mencitrakan diri sebagai negara yang demokratis ke berbagai negara. Salah satu cara yang dilakukan adalah melalui diplomasi lunak, dengan memperkenalkan budaya yang dimiliki Amerika Serikat, salah satunya adalah musik jaz. Musik ini dipilih karena dianggap lahir di New Orleans, salah satu negara bagian di Amerika Serikat dan “diklaim” sebagai budaya yang bisa menjadi representasi Amerika. Upaya ini bukannya tidak dengan catatan, karena pada saat yang sama kasus rasisme masih tinggi di Amerika².

Melalui diplomasi musik jaz, Amerika Serikat ingin menunjukkan kepada dunia bahwa negara ini memiliki ragam budaya dan negara multikultur. Sayangnya, upaya menjadikan jaz sebagai representasi budaya memiliki catatan besar, karena isu rasial kepada para musisi jaz yang didapuk oleh pemerintah Amerika Serikat sebagai duta budaya. Ada isu bahwa musisi jaz yang berkulit hitam mendapatkan perlakuan yang berbeda dengan berkulit putih. Namun, terlepas dari kasus tersebut, musik jaz tetap dianggap sebagai budaya yang tumbuh dan berkembang di Amerika Serikat³.

2. Davenport (2009)

3. Davenport (2009)

Pergeseran terjadi ketika musik jaz yang tadinya ditampilkan di lapangan atau alun-alun kota kemudian bergeser ke balai riung. Dalam acara diplomatik, musisinya tampil rapi, perlente, megah, dan elegan, untuk menampilkan musik jaz sebagai representasi negara. Secara tidak langsung hal ini kemudian memberikan stigma bahwa musik jaz terbatas untuk kalangan elit, padahal musik rakyat. Hal ini memberikan pengaruh dan dampak signifikan terhadap gambaran terhadap musik jaz dan persebarannya, termasuk di Indonesia.

Dari beberapa arsip dan catatan yang ditemukan oleh Andrew McGraw, Ceto Mundiarso dan Kusumo Nugroho, masuknya musik jaz ke Indonesia cukup menarik. Ada dua hal penting yang memiliki peran besar dalam persebaran musik ini di Indonesia: musisi dan rekaman piringan hitam.

Satu grup musik yang tercatat memainkan musik jaz pertama kali pada masa kolonial Hindia Belanda adalah Black and White band. Dalam artikel yang ditulis oleh McGraw, grup yang menggunakan nama bahasa Inggris ini tercatat dalam beberapa versi sejarah yang berbeda. McGraw (2012), yang mengutip Sutopo (2010), menyebutkan bahwa grup ini sudah ada sejak tahun 1902, beranggotakan Edo Kento (Edo Tombajong), dua musisi Italia: Belloni dan Garda dan seorang musisi kulit hitam Amerika, George Woles.

Dwifriansyah menyebutkan versi yang berbeda, yaitu muncul pada tahun 1920-an dan dipimpin oleh WR Supratman, yang merupakan komponis lagu Indonesia Raya. Keduanya memiliki kesamaan, bahwa grup ini berasal dari Sulawesi. Möller menyebutkan versi yang berbeda dari keduanya, dan menjelaskan bahwa grup ini aktif di Batavia pada tahun 1930-an dan musisinya didominasi oleh orang Belanda dan Mestizo, atau orang-orang keturunan⁴.

4. McGraw (2012)

Filipina juga disebutkan memiliki peran besar dalam persebaran musik jaz di Indonesia. Pada tahun 1920an disebutkan bahwa beberapa musisi Filipina seperti Ramon Pineda, Pablo Garcia, keluarga Samboyan, Benny Pablo, Benny Corda, dan Sambayong, disebut sebagai sosok influensial dari Filipina yang masuk ke Jakarta dan Bandung untuk memperkenalkan musik jaz di Indonesia⁵. Ada pandangan bahwa gaya bermain para musisi dari Filipina ini serupa dengan musisi dari Amerika, yang memainkan *American Jazz*. Inilah yang menjadi pemicu awal lahirnya musisi jaz pada masa kolonial Hindia Belanda.

Tidak hanya musisi saja, rekaman piringan hitam juga menjadi bibit awal tumbuhnya musik jaz di Hindia Belanda, melalui rekaman piringan hitam yang dibawa dan didengarkan oleh musisi militer Belanda. Pada waktu itu mereka memiliki akses untuk mendapatkan rekaman piringan hitam musik jaz Amerika, dari industri rekaman di Asia yang ada di Hong Kong dan Shanghai. Pathé-Asia (EMI) di Shanghai menjadi salah satu industri rekaman yang cukup aktif dalam didistribusi piringan hitam di Asia Tenggara melalui label Beka dan Odeon. Di awal 1920-an, Tio Tek Hong dan Luyken menjadi toko piringan hitam pertama yang mengimpor piringan hitam musik jaz masuk ke Hindia Belanda⁶. Namun, ada beberapa catatan penting yang memberikan pengaruh besar dalam membangun stigma musik jaz.

Pada masa kolonial hingga era kemerdekaan Indonesia, musik jaz menjadi sarana untuk menjalin hubungan antara priyayi pribumi dan bangsawan kolonial. Musik ini banyak dimainkan di ruang-ruang yang kala itu masih erat dengan golongan kelas atas orang-orang Eropa. Jaz dimainkan di balai riung, klub militer, kantor perdagangan, tempat-tempat hiburan, dan resor elit. Di samping itu, musisi musik jaz pada

5. McGraw (2012), Mundiarso dan Nugroho (2001)

6. McGraw (2012)

waktu itu didukung oleh perusahaan dan dianggap memberi citra kapitalis. Akses untuk gramofon dan radio masih sangat terbatas dan hanya bisa diakses oleh orang-orang Eropa, orang-orang keturunan, priyayi pribumi, pedagang, atau peranakan Tionghoa⁷. Tidak mengherankan jika kemudian musik jaz mendapatkan label sebagai “musik elit”, apabila melihat konteks pada era tersebut.

Musik jaz sempat mengalami masa sulit paska era proklamasi kemerdekaan Indonesia. Sentimen negatif Presiden Soekarno terhadap Amerika Serikat pada masa itu membuat akses terhadap musik dari Amerika, termasuk jaz menjadi sangat terbatas. Di satu sisi, hal ini dianggap memberikan pengaruh terhadap lahirnya *Indonesian Jazz*. Di sisi lain, ada limitasi yang diberikan oleh pemerintah dan LEKRA, sehingga sulit bagi para musisi jaz dari Amerika untuk masuk dan tampil di Indonesia. Bahkan musisi dari Indonesia sendiri pun kesulitan untuk memainkan musik ini.

Sebagai contoh, Jack Lesmana dan Bubi Chen diundang ke istana pada tahun 1960 untuk tampil di hadapan Presiden Soekarno, namun diminta untuk tidak melakukan improvisasi. Bahkan rekan bermusik mereka dari Amerika, Tony Scott, diminta untuk hengkang dari Indonesia⁸. Hal ini juga berdampak pada lesunya industri rekaman piringan hitam musik jaz, karena dianggap tidak laku⁹. Tentu hal ini bisa dilihat sebagai hal yang tidak baik bagi perkembangan musik dan musisi jaz di Indonesia, namun pilihan politik Presiden Soekarno pada waktu itu memainkan peran besar.

Pada masa Orde Baru, kondisi yang dihadapi oleh musik dan musisi jaz Indonesia mengalami perubahan. Presiden Soeharto, yang didukung oleh Amerika Serikat, membuka dan

7. McGraw (2012), KOMPAS (2022)

8. McGraw (2012)

9. Kompas (2022)

membebaskan akses terhadap produk dari barat, termasuk musik. Geliat musisi jaz mulai bangkit pada masa ini. Jack Lesmana dan Bubi Chen mengeluh ketika di wawancara oleh wartawan KOMPAS pada tahun 1979 soal kondisi musik jaz pada tahun 1960-an: “Di mana kita bisa main jaz?” ”Sungguh tak mungkin di Indonesia, sampai saat ini tak mungkin sama sekali. Tetapi, kami mesti main jaz. Sama pentingnya seperti kalau kami makan atau minum.”¹⁰. Tak menyerah, akhirnya mereka membuat langkah berani untuk berkompetisi di ajang internasional dengan kelompok The Indonesian All Stars.

Kelompok yang beranggotakan Bubi Chen, Jack Lesmana, Jopi Chen, Maryono, dan Benny Mustafa ini mengambil langkah untuk *go international*. Grup ini lolos tiga besar bersama Tony Scott di ajang Festival Jazz se-Eropa yang berlangsung pada tahun 1966 di Dusseldorf, Jerman. Album *Djanger* pun lahir dan menjadi penanda geliat musik jaz Indonesia¹¹. Namun, gebrakan ini tidak langsung disambut positif oleh masyarakat, karena minim apresiasi dan kesulitan memperoleh pasar.

Konser musik jaz pertama digelar tahun 1967 di balai riung Hotel Indonesia, Jakarta, yang menghadirkan sejumlah musisi dan penyanyi ternama, antara lain The Indonesian all Stars, The Blue Notes, dan Mus Mualim CS. Selain menyanyikan lagu sendiri, mereka juga menampilkan lagu-lagu barat¹². Geliat konser ini pun berlanjut dan intensif dengan digelarnya pertunjukkan Duke Ellington pada tahun 1972. Duke Ellington pun menjadi musisi jaz pertama dari Amerika yang diundang untuk mengadakan konser di Istora Senayan, Jakarta. Tidak hanya di Jakarta, kota lain seperti Bandung dan Surabaya juga aktif mengadakan acara yang sama. Pada tahun 1970-an ini musik jaz mulai intensif dan berkembang. Selain itu, ada upaya

10. Kompas (2022)

11. Kompas (2022)

12. Kompas 25/5/1967 (2022)

dari musisi jaz untuk mengubah citra, dengan cara mengadakan konser di kampus.

Sejumlah kampus menggelar pertunjukan dengan tajuk musik jaz. Mulyadi dalam buku Industri Musik Indonesia: Suatu Sejarah (2009), dikutip oleh KOMPAS, menyebutkan beberapa nama kampus yang menggelar pertunjukan musik jaz yaitu Institut Teknologi Bandung (ITB), Universitas Gadjah Mada (UGM), dan Universitas Indonesia (UI)¹³. Pertunjukan ini didukung oleh Kedutaan Besar Amerika Serikat dan American Ford Foundation, yang menjalin kerja sama dengan beberapa Fakultas Ekonomi berbagai Universitas yang dianggap prestisius di Indonesia. Hal ini dilakukan sebagai upaya menjalin hubungan dengan para pemangku kepentingan¹⁴.

Upaya memperkenalkan musik jaz dengan cara ini masih dianggap melanggengkan kultur elit, karena yang menikmati hanya sebagian mahasiswa yang berkuliah di beberapa universitas top di Indonesia. Lagi-lagi akses yang terbatas memainkan peran. Namun, upaya yang dilakukan masih meninggalkan catatan besar, bagaimana mengubah citra musik jaz agar bisa diterima oleh berbagai kalangan.

Ada upaya lain untuk memasyarakatkan musik jaz, yaitu mengadakan festival. Pada 1988 muncul JakJazz yang bisa disebut sebagai pionir festival jaz di Indonesia. Festival ini berlangsung beberapa tahun, dan terakhir kali diselenggarakan 2014¹⁵. Festival berusaha untuk mendekatkan jazz kepada masyarakat dengan mengadakannya di tempat-tempat publik seperti area Drive-In Ancol dan Dunia Fantasi, Plaza Timur Senayan, Pasar Festival Kuningan, Mall Gandaria City, dan Istora Senayan. Tidak hanya mengundang musisi internasional, JakJazz juga menggandeng musisi nasional dan mengorbitkan nama-nama baru musisi

13. Kompas (2022)

14. McGraw (2012)

15. Kompas (2022)

jaz Indonesia. Setelah Jakjazz, muncul beberapa festival jaz lain seperti: Jakarta International Java Jazz Festival, Jazz Goes to Campus, The International Kampoeng Jazz, Jazz Gunung Bromo, Solo City Jazz, Prambanan Jazz, dan Ngayogjazz.

Berbagai festival di atas berupaya untuk mendekatkan jaz kepada masyarakat, namun masih berbayar, sehingga memberikan limitasi kepada masyarakat yang dapat menonton. Namun, ada satu festival jaz yang melakukan gebrakan dan mendekonstruksi citra musik jaz yang elitis untuk kembali ke asalnya sebagai musik rakyat, yang dapat diakses dan dinikmati oleh semua kalangan, yaitu Ngayogjazz.

Ngayogjazz, Festival Jaz Tidak Biasa yang Digelar di Desa

Sebagai festival jaz yang dihelat secara tahunan di Yogyakarta, Ngayogjazz membawa konsep yang tidak biasa. *Tagline* yang diusung setiap tahunnya terkesan *nyeleneh* dan main-main, karena memelesetkan peribahasa, baik bahasa Indonesia maupun Jawa, dan tetap menyelipkan kata *Jazz* dalam *tagline* ini. Sebagai contoh: *Jazz Basuki Mawa Beya* (2009), *Dengan Ngejazz Kita Tingkatkan Swasembada Jazz* (2012), *Rukun Agawe Ngejazz* (2013), *Bhinneka Tunggal Jazz-nya* (2015), dan *Satu Nusa Satu Jazz-nya* (2019). Namun, konsep yang terkesan main-main ini sesungguhnya serius. Masing-masing *tagline* mengusung pesan yang menggambarkan kondisi masyarakat pada tahun tersebut. Ide-ide *tagline* yang *nyeleneh* ini salah satunya diprakarsai oleh Djaduk Ferianto, musisi kreatif yang berasal dari Yogyakarta.

Berangkat sebagai musisi tradisi, Djaduk Ferianto tidak ingin terkotak di situ saja. Menurutnya, musik menjadi media untuk berkomunikasi. Ketika diundang untuk tampil JakJazz pada tahun 1995, ia memiliki persepsi bahwa jaz itu elit, memiliki teknik yang kompleks, dan dimainkan di tempat mahal. Ia ingin membalik persepsi itu dengan menggagas Ngayogjazz. Djaduk

memandang bahwa jaz semangatnya adalah improvisasi dan menampung segala jenis bebunyian. Semangat improvisasi dan kolaborasi ini yang ia adopsi. Sebenarnya Ngayogjazz sudah ia gagas sejak tahun 2006, namun karena pada waktu itu Yogyakarta sedang dalam masa pemulihan pasca gempa bumi, akhirnya baru terselenggara tahun 2007. Ini jawaban Djaduk atas kegelisahan terhadap jaz. Pandangan ini dilihat oleh para pengamat bahwa yang ia lakukan sangat *jazzy*.

Djaduk Ferianto ingin mengubah pola pikir banyak orang yang menganggap bahwa jaz adalah musik mahal dan sulit. Jaz, dalam bayangan Djaduk, harus mudah didengar, terjangkau oleh berbagai kalangan, dan tidak sekadar terampil perkara teknis. Oleh karena itu, jaz ia dekatkan ke warga desa, melibatkan mereka untuk turut serta, mulai dari menyiapkan panggung hingga artistik, sehingga tumbuh rasa bahwa acara ini bukan hanya milik Ngayogjazz tetapi juga warga desa. Dalam pelaksanaannya, warga punya peranan yang setara dengan panitia dan penampil, sebagai bagian dari Ngayogjazz.

Ngayogjazz pertama kali digelar pada tahun 2007 di Padepokan Bagong Kussudiardja. Acara yang dimulai sejak pukul 14 siang hingga pukul 22.30 malam dihadiri kurang lebih 3000 orang. Beberapa musisi kenamaan seperti Syaharani, Trie Utami, Iga Mawarni, dan Viky Sianipar turut serta memeriahkan pergelaran ini. Selain itu, ada beberapa musisi dari komunitas dan kampus yang digandeng untuk ikut memeriahkan acara, yaitu: Travel, Setiakawan, Living Room, KESPER ISI Yogyakarta, Academy for Far Side dan Atilion. Acara ini digelar secara gratis dan menjadi titik awal perkenalan Ngayogjazz kepada publik.

Pada tahun 2008, Ngayogjazz digelar di Desa Wisata Tembi, Bantul. Ini adalah kali pertama acara ini dihelat di desa. Formatnya berbeda dengan saat pertama kali digelar. Ada lima panggung yang tersebar di beberapa titik dan satu panggung diperuntukkan untuk kesenian tradisional dari Desa Wisata Tembi. Kurang lebih ada 12 musisi yang tampil dan juga berbagai

kesenian tradisi seperti *gejog lesung*, *bang bung*, *cokekan*, *golek gung* dan *hadrah*. Pada tahun ini, kurang lebih dihadiri 6000 orang, meningkat dari tahun sebelumnya.

Tahun 2009, Ngayogjazz mencoba konsep yang berbeda dengan menyelenggarakan acara ini di pasar tradisional. Pasar Seni Gabusan, Bantul, dipilih menjadi lokasi. Total ada kurang lebih 15 penampil diantaranya adalah Dwiki Dharmawan, Dewa Budjana, Bintang Indrianto, Arya Setyadi, Gerry Herb, I Wayan Sadra dan Sonoseni Ensambel, dan Peni Chandra Rini Jurasik Big Band Komunitas Jazz Kemayoran. Acara ini dihadiri 8500 orang. Pada pergelaran tahun ini, Ngayogjazz mulai memperluas koneksiya dengan mengundang musisi dari mancanegara yaitu Harri Stojka & Claudius Jelinek dari Austria dan Albert Yap & BassGroove 100 dari Malaysi untuk tampil.

Erupsi Gunung Merapi pada tahun 2010 menyebabkan pergelaran Ngayogjazz tertunda pada tahun tersebut. Festival digeser ke bulan Januari tahun 2011 dan diselenggarakan di Pelataran Djoko Pekik, Bantul. Antusiasme penonton yang hadir tetap tinggi, meskipun sesaat diguyur hujan. Ada momen menarik ketika Glenn Fredly tampil, yaitu hujan rintik turun saat pertunjukan sedang berlangsung. Penonton di barisan depan rela menutup payung, kehujanan, agar penonton di barisan belakang dapat menyaksikan Glenn Fredly bernyanyi di tengah guyuran hujan. Ada tiga panggung yang memeriahkan Ngayogjazz kali ini, dengan total penampil sebanyak 16 dan dihadiri kurang lebih 10.500 orang.

Di tahun yang sama, di bulan November, Ngayogjazz 2011 digelar di Kotagede. Ini adalah pergelaran Ngayogjazz pertama di daerah Kota Yogyakarta. Ada 6 panggung yang tersebar di Kotagede, lokasinya bahkan ada yang berada di dekat kompleks makam Kotagede. Kesenian tradisi yang tercatat memeriahkan Ngayogjazz 2011 adalah *calung*, *ledek gogik*, dan *salawatan mataram*. Jumlah musisi yang tampil pada kesempatan kali ini kurang lebih sebanyak 15 penampil. Tahun 2011 dapat dikatakan

sebagai tahun spesial bagi Ngayogjazz, karena kali pertama dan terakhir festival diselenggarakan dua kali dalam satu tahun. Format pertunjukan seperti penyelenggaran tahun 2008, yaitu menempatkan panggung di beberapa titik lokasi.

Ngayogjazz 2012 diadakan di Desa Wisata Brayut, Sleman. Acara berlangsung di tengah guyuran hujan deras, namun antusiasme penonton tidak surut. Meskipun banyak penampilan yang jadwalnya mundur, tetapi penonton tetap setia mengikuti acara ini hingga usai. Tahun 2012 menjadi momentum bagi Ngayogjazz untuk memantapkan diri menggelar acara di desa. Sejak tahun 2012 hingga 2023, Ngayogjazz digelar di desa-desa di daerah Sleman dan Bantul. Desa Wisata Brayut, Desa Wisata Sidoakur, Desa Budaya Pandowoharjo, Padukuhan Kwagon, Dusun Kledokan, Desa Gilangharjo, Desa Karangtanjung, Desa Cibuk Kidul, dan Dusun Gancahan menjadi lokasi festival jaz tahunan ini. Beberapa lokasi dua kali dipilih untuk menjadi lokasi Ngayogjazz, yaitu Desa Wisata Brayut, Padukuhan Kwagon, dan Desa Karangtanjung.

Antusiasme penonton dari tahun ke tahun makin besar, dari 3000 orang pada tahun 2007 menjadi sekitar 43000 orang di tahun 2019. Untuk tahun 2020 dan 2021, Ngayogjazz diselenggarakan secara daring karena kondisi pandemi yang tidak memungkinkan penonton untuk hadir. Ngayogjazz dengan protokol kesehatan ketat membangun panggung di Desa Karatanjung dan menyiarannya secara gratis melalui akun Youtube Ngayogjazz.

Nama-nama musisi Jaz, nasional ataupun internasional, yang digandeng untuk turut serta dalam memeriahkan Ngayogjazz dari tahun ke tahun semakin beragam. Beberapa nama yang pernah ikut merasakan kemeriahan Ngayogjazz, di antaranya Idang Rasjidi, Syaharani, Trie Utami, Iga Mawarni, Dwiki Dharmawan, Dewa Budjana, Tohpati, Glenn Fredly, Tompi, Gugun Blues Shelter, Jen Shyu (Amerika), Toninho Horta (Brazil), Bintang Indiranto, Chaseiro, Benny dan Barry

Likumahuwa, Baraka dan D'AQUA (Jepang), Monita Tahalea, Margie Segers, Brink Man Ship (Swiss), Gaga Gundul (Perancis), Rodrigo Parejo (Spanyol). Arp Frique dan Nationaal Jeugd Jazz Orkest (Belanda), dan Sri Hanuraga. Musisi bukan jaz juga pernah diundang untuk tampil, di antaranya Soimah Pancawati, Endah Laras, Sruti Respati, dan Didi Kempot.

Satu hal yang tetap konsisten dalam penyelenggaran Ngayogjazz adalah gratis, tidak dipungut biaya apapun. Bahkan pengelolaan parkir diserahkan sepenuhnya kepada warga desa, yang menjadi lokasi terselenggaranya acara. Pada tahun 2018, Ngayogjazz "tidak gratis". Penyelenggara mengimbau agar penonton membawa buku untuk anak-anak, sebagai pengganti "tiket masuk". Buku yang terkumpul didonasikan melalui komunitas Lumbung Buku.

Menurut Bambang Paningron, Djaduk Ferianto sebenarnya sudah punya bayangan bahwa acara ini akan menjadi besar dan membutuhkan banyak sekali pengurus, dengan keahlian yang berbeda. Inilah alasan mengapa Djaduk menggandeng beberapa nama seperti Bambang Paningron dan A. Noor Arief sebagai bagian dari *Board of Creative* Ngayogjazz. Keduanya memang bukan berasal dari dunia musik. Bambang Paningron lebih banyak bergelut di dunia teater dan tari, sedangkan A. Noor Arief merupakan pengelola Dagadu. Selain itu, ada juga Ajie Wartono yang aktif bersama WartaJazz dan menjadi narahubung bagi para musisi dan komunitas jaz, Hendy Setyawan yang berperan sebagai juru *hospitality*, Hattakawa yang aktif mengambil peran di bagian artistik dan komunitas, dan Novindra Diratara yang mengurus bagian produksi acara dan komunikasi. Waktu membuktikan bahwa posisi masing-masing *board of creative* memang dibutuhkan dalam pelaksanaan Ngayogjazz. Mereka menjadi kepala dan mesin kreatif yang menggerakkan Ngayogjazz¹⁶.

16. Interview dengan Bambang Paningron (2020)

Hal ini diamini oleh Otto Stuparitz, akademisi jaz dari UCLA, yang juga melihat bahwa skena jazz regional di Yogyakarta memang melibatkan orang-orang nonmusisi, termasuk profesional di bidang musik, fans, produser, jurnalis dan *event organiser*. Bahkan mereka yang terlibat di fotografi, seni lukis dan tari pun terlibat. Orang-orang ini kemudian biasa disebut sebagai pegiat jaz atau aktivis jaz. Mereka yang terlibat, oleh Stuparitz dinilai memiliki peran mempromosikan jaz di Indonesia dan berhasil mengakulturasikannya berbagai bagian dari masyarakat Indonesia, yang dapat dimanfaatkan untuk kepentingan politik, ekonomi, dan budaya, termasuk turisme dan proyek pembangunan¹⁷.

Ngayogjazz sangat kental dengan semangat tradisi komunal, karena selalu menggandeng komunitas, baik komunitas jaz di Nusantara maupun komunitas yang bahkan tidak ada sangkut pautnya dengan musik jaz. Ngayogjazz membuka diri kepada komunitas yang ingin turut serta dalam perayaan tahunan jazz yang diselenggarakan di desa-desa ini. Oleh karena itu, selalu memberikan ruang bagi komunitas untuk ikut memeriahkan Ngayogjazz, sekaligus memberikan kesempatan bagi mereka untuk mengembangkan diri. Acara ini juga dimaknai oleh komunitas sebagai kesempatan untuk bersilaturahmi dan saling belajar.

Momen yang digunakan oleh musisi dari komunitas berbagai daerah adalah mengadakan *jamming session*, untuk mengasah skill atau menggarap komposisi bersama. Selain itu, komunitas non-jaz juga mengadakan *jamming session*, tetapi dengan cara yang berbeda. Komunitas Froghouse misalnya, menggandeng warga untuk membuat artistik dengan menggunakan bahan dasar bambu untuk memeriahkan dan memberi warna yang berbeda pada penyelenggaraan Ngayogjazz. Artistik yang dibuat dapat dikelola oleh warga sebagai inventaris desa. Artistik yang dibuat

17. Stuparitz (2023)

pun berbeda antara satu desa dengan desa lainnya, karena menyesuaikan tema dari *tagline* yang diusung oleh Ngayogjazz, sekaligus memadukan cerita atau potensi yang ada di desa.

Djaduk Ferianto selalu menekankan bahwa tujuan Ngayogjazz adalah investasi kultural, *migunani tumraping liyan* (berguna bagi orang lain/sesama). Kegiatan ini berorientasi ke depan, bertujuan agar bermanfaat untuk generasi mendatang. Di Ngayogjazz, selain komunitas, anak-anak muda diberikan kesempatan untuk tumbuh dan berkembang. Mereka diberi kesempatan untuk mengembangkan diri dengan terlibat di Ngayogjazz. Selain itu juga, penonton barangkali dapat mengambil inspirasi dari Ngayogjazz. Djaduk juga menyiapkan masyarakat agar dapat menjadi pendukung produk seni, yang diharapkan dapat menonton, membicarakan dan mengapresiasi dari hal-hal sederhana, agar terus berlanjut dan meluas.

Upaya Dekonstruksi Musik Jaz dan Persinggungan Budaya di Ngayogjazz

Melihat sejarah musik jaz di Indonesia, gerakan yang dilakukan oleh Ngayogjazz berusaha untuk membongkar stigma yang selama ini melekat. Musik jaz yang eksklusif, elitis, dan kompleks dirombak citranya. Upaya untuk memasyarakatkan musik jaz melalui festival yang diselenggarakan di desa, gratis, dapat diakses dan dinikmati oleh berbagai kalangan, merupakan dekonstruksi terhadap musik jaz di Indonesia.

Dekonstruksi, dalam pandangan Derrida, dilihat sebagai membaca teks dengan strategi atau upaya yang tepat. Hal ini adalah praktik yang dilakukan Derrida, yang secara khusus berusaha untuk mengubah teks filosofis, linguistik, teologi, dan estetik. Ngayogjazz, dalam konteks ini, mendekonstruksi stigma musik jaz: dari eksklusif, elitis, dan kompleks menjadi inklusif, merakyat, mudah; dari “milik” orang kota menjadi “milik” orang desa/siapapun. Ide-ide yang dikerjakan oleh

Jajaran Kreatif Ngayogjazz berbeda dari berbagai festival musik jaz yang digelar di Indonesia.

Ngayogjazz sebagai festival serupa dengan festival lain, yang berupaya untuk mengundang banyak orang, namun konsep yang diusung nyeleneh dan menggunakan plesetan yang khas dengan citra Yogyakarta. Hal ini terlihat dari tagline-nya yang terkesan main-main dan selalu menyelipkan kata “Jazz”. Peribahasa atau falsafah dalam bahasa Indonesia atau Jawa dipilih sebagai ide utama, kemudian diplesestan dan ditambahkan kata “Jazz”. Pada tahun 2023, Ngayogjazz menggunakan tagline Handarbeni Hangejazzi yang berasal dari Handarbeni Hangrungkebi.

Tagline ini dipilih oleh Ngayogjazz dengan harapan “ketika kita merasa memiliki maka akan tercipta kesadaran untuk bertanggung jawab, mau melindungi dan juga merawat. Kita dapat mengaplikasikannya ke dalam konteks kehidupan sehari-hari, termasuk melindungi dan menjaga persatuan dan kesatuan di tengah kondisi sosial masyarakat yang panas”. Ngayogjazz, oleh Stuparitz, berupaya membungkus musik jaz sebagai cara hidup masyarakat Indonesia. Masyarakat yang mendukung pluralitas dengan mengikuti peraturan, adat istiadat, dan budaya di daerah terselenggaranya acara. Ini bisa dilihat sebagai upaya Ngayogjazz untuk mendekonstruksi secara tekstual dan pemaknaan.

Dalam penyelenggaraan Ngayogjazz, biasanya ada sekitar empat sampai dengan lima panggung yang tersebar di beberapa lokasi di desa. Ngayogjazz memilih untuk mendirikan panggung di tempat yang tidak biasa, yaitu meminjam pendapa (rumah), halaman warga, atau bahkan lokasi yang dekat dengan kandang ternak. Pada tahun 2019 misalnya, salah satu panggung utama berdiri di atas sawah yang sedang tidak ditanami. Sedangkan di tahun 2023, ada satu panggung yang berlokasi di dekat waduk, yang lokasinya dianggap sebagai petilasan bagi desa.

Kebanyakan festival musik jaz memanjakan penonton dengan ruang ber-AC dan duduk secara nyaman di tempat tertutup yang tidak terkena sinar matahari, Ngayogjazz mendekonstruksi semua itu dan malah mengajak penonton untuk menikmati musik jaz di bawah pohon rindang, terkena sinar matahari, atau terkena lumpur ketika hujan mengguyur. Dinginnya AC digantikan dengan sejuknya sepoi angin dan pohon-pohon yang rindang; sandal jepit menjadi pilihan yang lebih nyaman dibandingkan sepatu heels; lesehan dengan menggunakan koran bekas lebih nyaman dibandingkan dengan duduk di kursi di ruang pertunjukan; menikmati konser di ruang terbuka, terkadang hujan atau terkena sinar matahari, menyuguhkan pengalaman berbeda dibandingkan konser di ruang yang tertutup. Hal ini bisa dilihat sebagai upaya dekonstruksi yang dilakukan oleh Ngayogjazz kepada penonton soal kenyamanan dan menikmati musik jaz.

Ngayogjazz juga sama dengan festival musik jaz lain, yang mengundang musisi nasional dan internasional. Alih-alih membanderol tiket dengan harga tinggi, festival yang digelar secara tahunan ini malah gratis. Selama hampir 17 tahun acara ini digelar, tidak pernah sekalipun Ngayogjazz memungut biaya bagi para penontonnya. Semua stan untuk berjualan dan tempat parkir dikelola sepenuhnya oleh warga desa, sebagai tuan rumah. Semuanya dikelola oleh warga dan untuk desa dimana Ngayogjazz digelar. Ini mendekonstruksi stigma bahwa festival musik jaz tidak selalu mahal dan eksklusif. Menjadikan musik jaz inklusif dan dapat dinikmati oleh berbagai kalangan.

Ngayogjazz juga berhasil menempatkan desa bukan sebagai objek, tetapi subjek. Masyarakat desa di lokasi perhelatan Ngayogjazz selalu ditempatkan sebagai tuan rumah. Sebagai tuan rumah, ada kesadaran dari warga desa untuk menyambut tamu yang hadir. Kesadaran yang terbentuk ini membuat warga secara sukarela mempersiapkan diri. Kegiatan kerja bakti bersih desa dilakukan, desa dipacaki, dihias dengan berbagai ornamen

artistik. Hal ini merupakan dekonstruksi, warga dan desa tidak dipandang sebagai objek tetapi subjek dan mitra yang setara dan saling berbagi. Mereka memainkan peranan penting dalam keberlangsungan acara.

Para penggagas Ngayogjazz menyadari bahwa acara ini telah berkembang melebihi ekspektasi. Musik jaz menjadi inklusif, baik sebagai produk musik maupun tontonan. Di acara Ngayogjazz ini, jaz bisa ditonton oleh semua kalangan dan berbagai usia, jaz bisa melebur dan berinteraksi dengan jenis musik yang lain, bahkan dengan seni apapun baik yang tradisi maupun modern. Seperti yang dikatakan oleh Djaduk Ferianto, Ngayogjazz bukan hanya sekadar sebuah tontonan, tetapi peristiwa budaya sekaligus media pembentuk masyarakat pendukung produk seni.

Saat Dewa Budjana memeriahkan Ngayogjazz di Desa Wisata Brayut pada tahun 2015, usai cek suara ia menyempatkan diri untuk menikmati segelas kopi terlebih dahulu. Pemandangan yang menarik adalah Dewa Budjana memilih untuk membeli kopi dari warga desa yang lapaknya tidak jauh dari panggung tempat ia akan tampil. Ia pun mengajak panitia untuk turut serta menikmati kopi dan terjadi perbincangan hangat antara dirinya dengan warga desa pemilik lapak. Inilah pemandangan yang kerap kali ditemui saat Ngayogjazz digelar. Interaksi antara musisi, warga desa, dan panitia mengalir dan terjadi secara natural. Persinggungan budaya yang terjadi di Ngayogjazz memiliki arti penting yang membuat festival ini berbeda.

Pada setiap penyelenggaraan Ngayogjazz, kesenian tradisi yang ada di desa tempat festival ini digelar selalu mendapatkan tempat tersendiri. Saat acara pembukaan Ngayogjazz misalnya, pasukan bregada desa menjadi bagian dalam membuka acara. Ada satu panggung yang disiapkan khusus untuk menampilkan kesenian tradisi. Ini salah satu persinggungan budaya antara kesenian tradisi dan musik jaz di Ngayogjazz. Meskipun

demikian, hal ini dikritik oleh Raditya, yang berpendapat bahwa alih-alih memberi tempat khusus bagi seni tradisi, langkah ini justru bisa mengalineasi mereka.

Persinggungan budaya lain yang menarik untuk dibahas adalah melihat momen kenduren, doa bersama, dan potong tumpeng, yang diadakan sehari sebelum acara dilaksanakan. Momen ini berperan penting untuk kelangsungan acara. Pejabat pemerintah, perangkat desa, tetua adat, warga, panitia, komunitas, dan musisi duduk bersama, berdoa memohon kelancaran acara sekaligus menikmati hidangan bersama. Pada saat acara kenduren, Ngayogjazz kerap mengajak musisi dari luar negeri untuk hadir dan turut merasakan tradisi ini. Pada Ngayogjazz 2023 misalnya, beberapa musisi dari Perancis turut hadir untuk merasakan atmosfir kenduren. Persinggungan budaya ini dapat dilihat sebagai upaya untuk menyatukan visi, agar Ngayogjazz yang dihelat keesokan harinya dapat berjalan dengan lancar dan selamat.

Panggung di Ngayogjazz tidak diberikan sekat. Hal ini dilakukan agar musisi dan penonton tidak berjarak. Penonton yang hadir memiliki kesadaran bahwa meskipun tidak ada sekat, mereka tidak berlaku sembrono. Interaksi antara musisi dan penonton menjadi lebih luwes. Pada saat White Shoes and The Couples Company pentas misalnya, antusiasme penonton begitu tinggi, bahkan ada yang duduk di belakang panggung. Beberapa penonton bahkan terlihat ngipasi, mendinginkan dengan kipas, drummer John Navid, yang nampak kepanasan. Hal ini bisa dilihat sebagai upaya agar gap antara penonton dan musisi bisa terpangkas dan penonton lebih familiar dengan jaz.

Persinggungan lain yang tak kalah penting terjadi di komunitas, baik musik ataupun non-musik. Di komunitas musik, Ngayogjazz selalu menggandeng komunitas musik dari berbagai daerah di Indonesia. Tercatat bahwa komunitas dari Jawa, Sumatra, dan Kalimantan pernah ikut memeriahkan

acara ini. Momen pertemuan antar komunitas ini menjadi ajang silaturahmi. Salah satu momen yang ditunggu-tunggu adalah sesi jamming session. Dalam beberapa kesempatan, beberapa komunitas dari berbagai daerah ini juga tampil dadakan di atas panggung. Saling unjuk gigi dan berkomunikasi dengan musik jaz.

Persinggungan dengan komunitas non-musik dimulai pada tahun 2016, ketika Froghouse digandeng untuk ikut memeriahkan Ngayogjazz dari segi artistik. Komunitas yang gemar bekreasi dengan bambu ini mengandeng warga untuk menggarap artistik yang dapat disaksikan dan dinikmati saat Ngayogjazz digelar. Momen persinggungan ini yang kemudian membuat Ngayogjazz mengundang komunitas non-musik lainnya.

Komunitas buku, keris, sepeda onthel, pengelolaan sampah, mobil VW, seni rupa, kopi, layang-layang, dan reptil terdokumentasikan pernah ikut serta dalam memeriahkan Ngayogjazz. Masing-masing komunitas menawarkan untuk tampil dengan cara yang berbeda. Komunitas sepeda onthel misalnya, mengajarkan cara untuk merawat sepeda. Komunitas seni rupa dari MES56 mendigitalisasi foto album keluarga. Komunitas kopi mengadakan pelatihan manajemen kopi dan membuat warung kopi bersama warga. Boleh dikatakan ini adalah cara mereka untuk jamming session dengan Ngayogjazz, dengan cara yang berbeda.

Upaya yang dilakukan oleh komunitas dengan cara jamming session ini dapat dilihat sebagai persinggungan budaya yang memberikan nuansa tersendiri dalam penyelenggaraan Ngayogjazz. Jamming session atau jam session dalam musik jaz dapat dilihat sebagai aktivitas memainkan musik bersama secara spontan, tidak berlatih bersama, dan tidak direncanakan. Aktivitas ini bisa menghasilkan harmoni yang apik atau menawarkan penampilan yang baru dan segar.

Komunitas musik dan non-musik di Ngayogjazz dalam hal ini dapat dilihat berbicara dengan bahasa yang sama. Mereka berkolaborasi, baik direncanakan atau tidak, dan memperkaya warna bagi Ngayogjazz. Artinya, Ngayogjazz tidak berhenti hanya sebagai sebuah acara musik tetapi festival yang menaungi banyak aktivitas, baik musik maupun non-musik.

Ngayogjazz, akankah Berlanjut?

Dekonstruksi dalam musik terus berkembang dan tidak memiliki definisi pasti. Hal ini juga terjadi dengan musik jaz di Indonesia. Dalam sejarahnya, musik jaz mengalami perkembangan sehingga mendapatkan stigma elit, kompleks, dan eksklusif. Namun, Ngayogjazz mendekonstruksi stigma ini dengan cara memasyarakatkan jaz melalui festival jaz yang diselenggarakan di desa dan gratis. Citra jaz membuat jaz menjadi inklusif. Ngayogjazz menjadi festival penting dalam sejarah musik jaz, yang berhasil mengubah citra jaz di Indonesia. Namun upaya ini juga meninggalkan beberapa catatan penting untuk didiskusikan lebih lanjut.

Poin penting adalah soal keberlanjutan. Ngayogjazz yang diadakan secara gratis memang membuat jaz menjadi inklusif, dapat dinikmati oleh banyak orang dari berbagai kalangan. Namun, untuk membuat festival sebesar ini tentu saja diperlukan biaya yang tidak sedikit. Pada tahun 2007 Djaduk Ferianto pernah berseloroh, agar banyak “Sinterklas” yang membantu untuk keberlanjutan dan penyelenggaraan acara. Sekilas seperti candaan, namun sesungguhnya serius, karena dibutuhkan biaya produksi yang tidak sedikit untuk menggelar acara. Hal ini juga menunjukkan bahwa upaya untuk mendekonstruksi jaz memerlukan biaya, selain konsep.

Ada berapa pihak yang masih mau mendukung keberlangsungan Ngayogjazz? Barangkali saat ini masih ada

“Sinterklas” yang masih setia membantu keberlangsungan Ngayogjazz, tetapi sampai kapan? Hal ini menjadi perhatian agar upaya dekonstruksi jaz terus berlanjut. Semangat untuk menggelar Ngayogjazz tetap bergelora, dan penggemar-penonton tidak perlu khawatir. Hal ini ditekankan oleh Butet Kertaradjasa pada pergelaran Ngayogjazz 2019, sepeninggal Djaduk Ferianto.

Butet Kertaradjasa mengatakan bahwa Ngayogjazz telah diberikan “rabuk” yang luar biasa dengan kepergian sang adik, yang telah mencerahkan segalanya agar acara tahunan ini dapat digelar. Oleh karenanya, tidak alasan untuk berhenti menyelenggarakan Ngayogjazz. Hal ini diamini oleh Bambang Panningron sebagai salah satu Jajaran Kreatif Ngayogjazz saat jumpa pers, yang mengatakan bahwa sekalipun mesin utamanya (Djaduk Ferianto) mati, akan tetap didorong secara manual. Artinya, tetap ada upaya agar Ngayogjazz dapat terselenggara setiap tahun.

Ngayogjazz juga menjadi bukti bahwa persinggungan budaya dapat melengkapi dan memperkaya sebuah acara. Interaksi antara musisi, warga desa, penonton, panitia, dan komunitas dari beragam kultur telah memberikan warna yang berbeda bagi festival jaz ini. Alih-alih berhenti sebagai festival, Ngayogjazz telah berkembang menjadi pesta rakyat yang digelar oleh dan untuk semua.

Daftar Pustaka

Buku dan Jurnal

- Davenport, Lisa E. (2009). *Jazz Diplomacy, Promoting America in the Cold War Era*. University Press of Mississippi.
- Gioia, Ted. (2021). *The History of Jazz, Third Edition*. Oxford University Press
- McGraw, Andrew. (2012). “The Ambivalent Freedoms of Indonesian Jazz”. *Jazz Perspectives*, Vol. 6, No. 3, 273-310.
- Stuparitz, Otto. (2023). “Yogyakarta’s Jazz Activists: From Regional Scene to Local Stages”. *Popular Music Scene, Regional and Rural Perspective*, 209-224. Palgrave Macmillan.
- Waltham-Smith, Naomi. (2021). “Deconstruction”. *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, 403-413. Palgrave Macmillan.

Artikel Koran, Majalah dan Website

- Cobussen, Marcel. (2002). “Deconstruction - an Affirmative Strategy of Transformation”. *Deconstruction in Music*. (web: <http://www.deconstruction-in-music.com/deconstruction/deconstruction-an-affirmative-strategy-of-transformation/240>) (diakses: 4 Mei 2024)
- KOMPAS. (2022). *Gelora Jazz yang Tak Lekang oleh Zaman*. (web: <https://interaktif.kompas.id/baca/musik-jazz-sebuah-genre-dengan-ciri-khas/>) (diakses: 2 Mei 2024)
- Mundiarsa, Ceto & Nugroho, Kusumo. (2001). *Wawancara Dengan Sudibyo Pr., Sebuah Catatan Sejarah Jazz di Indonesia*.

(web: <https://wartajazz.com/interview/2001/03/25/wawancara-dengan-sudibyo-pr/>) (diakses: 7 Mei 2024)

Ngayogjazz. (2023). Booklet Ngayogjazz 2023, Handarbeni Hangejazzi. (web: <https://ngayogjazz.com/>) (diakses: 2 Mei 2024)

Raditya, Michael HB. (2019). *Jangan Pernah Usai: Ngayogjazz dan Semangat Djaduk Abadi*. (web: <https://laras.or.id/jangan-pernah-usai-ngayogjazz-dan-semangat-djaduk-abadi/>) (diakses 5 Mei 2024).

Wawancara

Nama: Bambang Paningron

Status: Jajaran Kreatif Ngayogjazz

Wawancara: 16 November 2020



Bab 8

Budaya Musik Klasik Barat dalam Kehidupan Tokoh-Tokoh Pergerakan Kemerdekaan Asal Minangkabau

Yasril Adha

Pendahuluan

Pengertian musik klasik di sini adalah musik seni yang berakar dari tradisi liturgis dan musik sekuler Barat yang bermula dan berkembang di Eropa mulai sekitar abad ke-9. Satu hal yang menjadi ciri utama dari musik klasik adalah sistem notasi musiknya yang digunakan mulai sekitar abad ke-16, setelah terus mengalami pembaharuan dari sistem penulisan pertama sejak era musik Gregorian yang merupakan suatu jenis musik yang digunakan sebagai media ibadah di gereja. Notasi musik digunakan oleh komponis dengan maksud memberi arahan kepada pemusik tentang posisi nada, kecepatan, birama, irama, dan cara membawakan suatu karya musik dengan tepat sesuai keinginan komponis.

Hal ini diperlukan untuk membatasi dilakukannya improvisasi atau ornamentasi bebas seperti yang sering dilakukan dalam estetika musik di belahan dunia timur¹. Sistem

1. Scoles, 1994

penulisannya terus berkembang menjadi musik dengan sistem polifoni dan sistem harmoni. Tradisi musik ini dimulai di Italia dan kemudian terus menyebar ke seluruh Eropa dan berkembang dengan pesat setelah mengalami penyempurnaan pada alat-alat musiknya, seperti biola, cello, piano, instrumen tiup kayu, tiup logam dan instrumen perkusi. Perkembangannya juga terjadi dalam hal formasi pertunjukan, dari pertunjukan solo dan kelompok-kelompok kecil sampai kepada pertunjukan dalam formasi yang lebih besar seperti orkestra.

Komponis-komponis musik klasik yang kemudian menjadi terkenal ke seluruh dunia lahir di Jerman, Austria, Perancis, Italia, Rusia, Hongaria, Cekoslowakia, Polandia, Finlandia dan berbagai belahan dunia barat lainnya. Nama-nama komponis yang terkenal dalam tradisi musik ini seperti Johann Sebastian Bach, George Phillip Telemann, George Frederick Handel, Antonio Vivaldi, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Giacomo Rossini, Franz Schubert, Ludwig Van Beethoven, Johann Strauss, Franz Chopin, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Tschaikowsky, Faure, Mahler, Debussy dan banyak komposer lainnya yang terus dikenang dan dimainkan karya-karyanya sampai sekarang.

Budaya musik klasik ini merupakan sesuatu yang melekat pada kehidupan tokoh-tokoh pergerakan politik asal Minangkabau pada sekitar masa-masa kemerdekaan Indonesia. Hal ini merupakan sesuatu yang tidak cukup mendapat perhatian dari peneliti-peneliti sejarah politik maupun sejarah budaya, mungkin justru karena posisinya yang berada di antara kedua area itu. Padahal fakta yang merupakan sebuah paradoks ini sangat menarik untuk diteliti terutama kalau dilihat dari aspek budaya, bagaimana tokoh-tokoh yang memberikan perlawanannya terhadap kekuasaan kolonial tersebut justru merupakan pendukung budaya bangsa yang mereka lawan.

Hal yang tidak kalah menarik untuk dilihat adalah tentang aspek sosiokultural masyarakat Minangkabau yang pada masa-

masa akhir pemerintahan kolonial dan awal kemerdekaan begitu terbuka terhadap budaya musik Eropa ini, walaupun tradisi musik itu datang dari pihak yang berseberangan dengan mereka dalam hal budaya, politik maupun dalam hal agama.

Penulis mencoba untuk melakukan penelitian dan memberi tafsiran terhadap dinamika sejarah yang menarik ini. Metoda sejarah yang dipakai adalah melalui pendekatan naratif, dengan menceritakan urutan peristiwa secara kronologis dan terperinci. Sedangkan yang menjadi acuan untuk dijadikan sumber sejarah adalah naskah-naskah lama, dokumen-dokumen, koran-koran, buku-buku dan menggali informasi dari beberapa saksi hidup melalui wawancara.

Masa Pemerintahan Kolonial dan Awal Kemerdekaan

Interaksi budaya masyarakat Minangkabau dengan seni musik Barat sudah terjadi melalui kontak ekspansif bangsa Portugis di Indonesia semenjak abad ke-16. Awal masuknya musik yang berasal dari tradisi rakyat Eropa ini sebagian besar dilakukan oleh pedagang dan aktivitas misionaris bangsa Portugis, termasuk di Selat Malaka dan sekitarnya². Bentuk musik yang dibawa oleh orang-orang Eropa pada saat itu lebih bercirikan kepada musik-musik rakyat. Musik ini membawa pengaruh dalam perkembangan musik-musik rakyat di Minangkabau pada waktu itu, di antaranya adalah dengan munculnya sebuah bentuk pertunjukan musik yang merupakan percampuran dari budaya tradisi musik Eropa, musik Melayu dan musik tradisional daerah pesisir Minangkabau, yaitu musik Gamad.

Pada pertengahan abad ke-19 musik tradisi Eropa ini “secara lebih serius” masuk ke dalam kalangan elite pribumi melalui institusi-institusi pendidikan pemerintah kolonial. Bentuk

2. Bramantyo, 2004

musik Eropa yang masuk ke dalam sistem pendidikan kolonial pada waktu itu adalah musik-musik yang sudah berada dalam konteks tradisi musik klasik sejalan dengan perkembangan tradisi musik di Eropa pada abad ke-19 dan awal abad ke-20.

Hal yang menjadi bukti tentang keberadaan budaya musik ini dalam masyarakat Minangkabau, terutama pada kalangan terpelajarinya pada masa-masa pemerintahan kolonial bisa dilihat dalam roman-roman yang ditulis oleh sastrawan-sastrawan yang berasal dari Minangkabau pada masa itu. Mereka adalah sastrawan yang berasal dari berbagai angkatan, seperti Angkatan Balai Pustaka, Angkatan Pujangga Baru dan Angkatan 45, yang mana mereka ini umumnya adalah tokoh-tokoh yang mempunyai latar belakang pendidikan yang didirikan oleh pemerintah kolonial.

Dalam roman “Siti Nurbaya, Kasih Tak Sampai” karangan Marah Rusli, 1920:

....Sejurus kemudian musikpun bermain pula, memainkan lagu waltz. Sekalian muda remaja menarilah masing-masing dengan pasangannya. Samsul menuntun tangan Nurbaya lalu menari bersama-sama. Demikianlah perbuatan anak-anak muda itu berganti-ganti berdiri, menari dan duduk berkata-kata, tertawa gelak-gelak, bersenda gurau dan bersuka-sukaan. Nurbaya, setelah menari dengan Samsu menari pula dengan Arifin dan Bahtiar, oleh sebab Arifin dan Bahtiar selalu berbuat olok-olok, walaupun sedang menari, ramainya tiadalah terkatakan lagi.

Dari roman “Salah Asuhan” karangan Abdul Muis, 1928:

Corry berkata kepada Hanafi, “Janganlah takut engkau akan sendiri nanti, aku sudah mendatangkan juga musik biola ‘wiener orkest’, jadi malam ini tidak akan kurang keramaian, mari kita bersenda gurau dulu di dalam kebun...

Dari roman “Tenggelamnya Kapal Van Der Wijck” karangan Hamka, 1938:

...Malam harinya Zainuddin belajar main biola dengan seorang sersan pensiun di Guguk Malintang. Dia beranggapan bahwa dengan mempelajari musik akan bisa memperhalus perasaan,,kadang dia bermain bersama-sama dengan mereka....

Dari roman “Dari Ave Maria Ke Jalan Lain Ke Roma” karangan Abdullah Idrus, 1948:

...Wartini bermain piano dan Samsu bermain biola, mereka memainkan lagu Ave Maria karangan Guonod. Aku waktu itu sedang sakit kepala sedikit dan tidur saja dalam kamarku,...

Konten tentang musik klasik yang terdapat dalam karya-karya sastra yang diciptakan oleh para sastrawan tersebut menunjukkan bahwa budaya musik Eropa sudah berada dalam dinamika sosial masyarakat Minangkabau sejalan dengan perkembangan dunia pendidikan pemerintah kolonial Belanda. Marah Rusli, Abdul Muis dan Abdullah Idrus adalah sastrawan-sastrawan yang menempuh pendidikan pemerintah kolonial di Minangkabau. Marah Rusli mengikuti pendidikan Sekolah Raja (Kweekschool) di Bukittinggi sebelum melanjutkan pendidikannya ke Sekolah Dokter Hewan di Bogor.

Abdul Muis juga merupakan pelajar pada sekolah yang didirikan oleh pemerintah kolonial. Dia memulai pendidikannya di Sekolah Eropa Rendah Europeesche Lagere School (ELS), dan juga pernah belajar di Stovia. Abdullah Idrus menempuh pendidikan formalnya di sekolah pemerintah kolonial Hollandsch Inlandsche School (HIS) dan Meer Uitgebreid Lager Onderwijs (MULO). Hamka yang merupakan penulis novel Tenggelamnya Kapal Van Der Wijck tidak pernah menempuh pendidikan di sekolah yang didirikan Belanda melainkan bersekolah pada sekolah Islam, namun dari konten roman yang diciptakannya mencerminkan pengetahuannya tentang budaya musik klasik Barat.

Salah satu dampak pendidikan yang dibawa oleh orang-orang barat ke Minangkabau, di samping pengetahuan dan pengaruh paradigma ideologis dari barat adalah masuknya budaya seni Eropa ke dalam masyarakat Minangkabau, termasuk budaya seni musiknya. Pengaruh budaya musik tersebut antara lain terlihat dari penampilan, selera musik, sampai kepada kemampuan kalangan terdidik tersebut memainkan komposisi musik klasik. Pada masa awal kemerdekaan banyak tokoh intelektual Minangkabau yang menggemari musik klasik, mereka berasal dari berbagai kalangan seperti dokter, politikus, guru dan tentara.

Beberapa contohnya adalah Dr Rasidin, yang setelah Indonesia merdeka menjadi walikota Padang, dan Sutan Muhammad Rasyid yang menjadi Residen Sumatera Barat. Mereka berdua adalah juga pemain biola klasik. Contoh lain adalah keluarga Dr Joesoef. Dr Joesoef danistrinya kedua-duanya adalah dokter spesialis mata pertama Indonesia. Mereka berdua juga pemain biola klasik. Anak mereka Eri Joesoef menjadi seorang pianis dan kemudian mengajar di Konservatorium di Hilversum di Belanda. Ada lagi keluarga Dr. Proehoeman seorang dokter pelopor spesialis bedah ginjal di Indonesia. Kehidupan keluarga ini sangat kental dengan musik klasik sejak zaman kolonial, zaman Jepang sampai ketika Indonesia merdeka. Dalam keluarga tersebut terdapat pemain biola klasik, pianis dan sopranos.³

3. Proehoeman, 2015



Gambar 1. Sebuah keluarga dokter di Bukittinggi bersama seorang perwira tentara Jepang berpose setelah melakukan latihan musik klasik di rumahnya. Peristiwa ini terjadi di masa pendudukan Jepang sekitar tahun 1943. (Foto dokumentasi Prof Dr Siti Chairani Proehoeman).

Dalam beberapa peristiwa sejarah sebagian mereka ini terlibat dalam pertunjukan-pertunjukan musik klasik ketika Muhammad Hatta berada di Sumatera Barat antara tahun 1947-1948. Pada masa-masa tersebut antara bulan Juni 1947 sampai Februari 1948 Hatta memimpin perjuangan Republik dari kota Bukittinggi Sumatera Barat. Selama delapan bulan Bung Hatta berada di Sumatera Barat beliau sering mengadakan pertemuan-pertemuan baik dengan tokoh-tokoh dari pusat dan daerah⁴ maupun dengan tamu-tamu dari luar negeri yang kala itu sering berkunjung ke Bukittinggi untuk berbagai kepentingan, antara lain kunjungan-kunjungan diplomasi, kepentingan perdagangan dan bantuan kemanusiaan⁵.

4. Harian ‘Soember’, 1947

5. Harian ‘Soember’, 1947

Pertemuan-pertemuan tersebut dimanfaatkan Hatta sebagai alat propaganda perjuangan kemerdekaan Republik Indonesia, sebagai bagian dari tandingan propaganda negatif Belanda di luar negeri tentang Indonesia. Dalam setiap perjamuan untuk menyambut tamu-tamu tersebut Hatta bersama tokoh-tokoh masyarakat Sumatera Barat sering mengadakan pertunjukan musik klasik. Pertunjukan-pertunjukan tersebut dilakukan baik di Istana Wakil Presiden di Bukittinggi maupun dalam kunjungan tamu-tamu ke Padangpanjang⁶.



Gambar 2. Berita dari sebuah koran lokal "Soember" sekitar tahun 1948, tentang Bung Hatta kedatangan tamu di Bukittinggi yang membawa bantuan kemanusiaan dari Mesir. (Pustaka Nasional).

Di Bukittinggi dan Padangpanjang pada masa agresi pertama Belanda tahun 1947 banyak musisi yang datang dari Padang, Medan dan Pematang Siantar. Mereka adalah bagian dari para pengungsi yang terpaksa meninggalkan tempat tinggalnya

6. Adam, 2013

akibat agresi yang dilakukan Belanda pada waktu itu. Mereka terdiri dari pencipta lagu-lagu perjuangan, pianis, violinis, musisi tiup, perkusi dan sebagainya. Latar belakang pendidikan musik mereka beragam, ada yang dulunya merupakan murid sekolah pemerintah kolonial, ada yang merupakan alumnus sekolah swasta Islam dan ada juga musisi yang dulunya pernah belajar secara privat kepada guru musik Belanda.

Keberadaan mereka di Bukittinggi membuat kehidupan kesenian seperti drama dan sandiwara (tonil), dan konser-konser musik klasik di Bukittinggi menjadi bergairah. Tokoh-tokoh musik tersebut antara lain adalah A. Khalik (konduktor), Lili Suhairi (komponis), Wakidi (violinis), Arifin Aliep (violinis), Chatib Sulaiman (violinis), Rasyid Manggis (violinis), Boestanoel Arifin Adam (violinis), Irsyad Adam (violinis), Ramudin (violinis), Nurdin, Hasan Basri (pianis), Junus Kocek (violinis), Lies Wakidi (pianis) dan banyak lagi pemusik-pemusik lain.

Mereka membentuk sebuah kelompok orkestra di Bukittinggi yang diberi nama Orkes Sumatera Tengah. Orkes inilah yang sering melakukan pertunjukan-pertunjukan musik klasik di Bukittinggi dan Gedung Kebudayaan Padangpanjang dalam rangka menyambut tamu-tamu Bung Hatta dari pejabat-pejabat pusat dan kunjungan-kunjungan dari luar negeri seperti utusan pemerintah India, Mesir, Australia, Belgia dan Amerika dari Komisi Tiga Negara⁷.

Pada waktu itu lagu-lagu klasik yang sering dimainkan antara lain Der Calif von Bagdad karya komponis berkebangsaan Perancis François-Adrien Boieldieu, Dichter und Bauer karya Franz von Suppé komponis berkebangsaan Jerman, Radetzky March karya Johann Strauss komponis berkebangsaan Austria, Donauwellen karya Ivanovici komponis berkebangsaan Jerman, Liebemann sebuah lagu militer dari Jerman, Gladiator karya

7. Adam, 2013

Verdi komponis berkebangsaan Italia, Modetanz, Traumerei, dan banyak komposisi-komposisi musik klasik yang lain.

Pada masa tersebut pernah diadakan suatu pertunjukan yang tidak biasa terhadap tamu-tamu Bung Hatta yang datang dari pusat, dengan menampilkan pertunjukan orkestra yang semuanya terdiri dari perempuan yang merupakan murid-murid Madrasah Irsyadinnas (MIN) pimpinan Syeikh Adam Balai Balai, yang mana pada masa tersebut pertunjukan panggung yang dilakukan oleh kaum perempuan tidak lazim dilakukan⁸.

Pertunjukan-pertunjukan musik dalam rangka menyambut tamu-tamu Bung Hatta tersebut akhirnya terhenti karena keadaan yang tidak kondusif setelah Belanda melanggar persetujuan Renville dengan melakukan agresinya yang kedua pada akhir 1948.

Tokoh-Tokoh Kemerdekaan Minangkabau yang Mempunyai Keterkaitan Dengan Musik Klasik

Graves menulis bahwa dari sedikit warga Indonesia berpendidikan dan yang mempunyai keahlian professional dan mempunyai kemampuan teknis untuk mengelola Indonesia yang baru merdeka, sebagian besarnya adalah orang Minangkabau. Jumlah orang Minangkabau yang berada pada lingkaran elite politik, intelektual dan profesional pada waktu itu tidak sepadan dengan jumlah penduduknya yang hanya 3% dari total penduduk Indonesia⁹.

Mengapa orang Minangkabau bisa melahirkan begitu banyak intelektual yang menjadi bintang-bintang nasional adalah karena adanya dinamika yang terus menerus terjadi di dalam rumah tangganya, terutama yang terjadi pada awal abad

8. Adam, 2013

9. Graves, 2007

ke-20. Perubahan-perubahan ini terjadi karena didorong oleh ketegangan yang terjadi antara pemikiran kaum Islam reformis dengan pemikiran tradisi lama adat istiadat matriarkat, dan lebih jauh lagi ditambah oleh campur tangan kekuasaan pemerintah kolonial terutama dalam bidang pendidikan. Di Minangkabau konflik dinamik antara Islam, matriarkat dan pengaruh penguasa kolonialisme ini menghasilkan suatu konsentrasi pemimpin-pemimpin inovatif¹⁰.

Tokoh-tokoh terdepan yang berada di pentas politik nasional itu umumnya adalah orang-orang yang lahir dari dinamika tersebut, mereka yang memperoleh berpendidikan sekuler barat dan sekaligus juga lahir dari pendidikan Islam moderat. Tan Malaka, Sutan Sjahrir, Muhammad Hatta, Haji Agus Salim, Muhammad Yamin, Muhammad Natsir dan tokoh-tokoh lain yang bersinar dari Minangkabau lahir dari modernisasi sistem pendidikan yang merupakan wujud dari interaksi sosial masyarakatnya dengan budaya Barat.

Berikut adalah beberapa catatan tentang tokoh-tokoh pergerakan kemerdekaan Indonesia yang berasal dari Minangkabau yang mempunyai keterkaitan dengan tradisi musik klasik Barat.

1. Sutan Sjahrir

Dari Buku *Sutan Sjahrir: Demokrat Sejati Pejuang kemerdekaan 1909-1966 (2010)*:

Sjahrir disekolahkan di ELS sekolah dasar berbahasa Belanda, bisa masuk karena ayahnya ambtenaar Belanda, kemudian belajar di MULO ketika ayahnya menjabat Jaksa kepala Pengadilan Negeri Medan dan penasehat Sultan Deli. Dia termasuk murid yang pintar, gemar membaca buku. Olahraganya sepak bola, hobi main biola dan sering ngamen memberi hiburan di Hotel de Boer Medan sebuah hotel mewah

10. Hadler, 2010

dan sangat kolonial.

Sutan Sjahrir dilahirkan pada tanggal 5 Maret 1909 di Padangpanjang, Sumatera Barat. Dia lebih banyak menempuh pendidikan dasarnya di Medan karena ayahnya bekerja di sana sebagai jaksa. Sjahrir bersekolah di sekolah kolonial ELS, kemudian melanjutkan ke MULO. Dalam salah satu tulisan mengenai Sjahrir disebutkan bahwa masa mudanya di Medan diwarnai oleh lingkungan yang menjadikan seni sebagai sebuah gaya hidup. Dikatakan bahwa Sjahrir termasuk aktif menghadiri pertunjukan musik klasik yang ketika itu rutin diadakan di Medan.

Sebuah cerita tentang kegemarannya dalam musik klasik ini juga pernah diceritakan dalam sebuah catatan.

Dari buku *Sjahrir (2010)*:

Dari catatan Des Alwi ketika Bung Sjahrir dan Bung Hatta dibuang ke Banda Neira 1936.....selain itu Sjahrir suka keramaian, dia senang mendengarkan musik klasik Beethoven, Mozart dan Haydn melalui gramofon putar. Sedangkan Hatta yang suka kesunyian sering terganggu dengan kebiasaan itu dan meminta Des Alwi untuk memindahkan alat tersebut. Akhirnya mereka memutuskan untuk berpisah tempat tinggal...

2. Tan Malaka

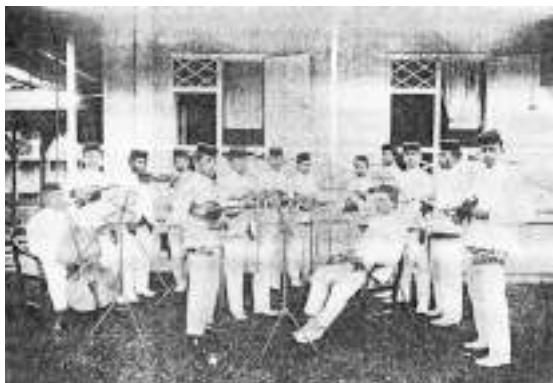
Dari majalah digital Tempo online tanggal 11 Agustus 2008 dituliskan:

Tan Malaka belajar musik klasik barat ketika dia bersekolah di Sekolah Raja pada 1907.....Di Bukittinggi, dia berkenalan dengan budaya negeri penjajahnya. Dia belajar bahasa Belanda. Dia bergabung dengan orkes sekolah sebagai pemain cello, di bawah pimpinan G.H. Horensma...

Tan Malaka lahir di Desa Pandan Godang di Limapuluh Koto, Payakumbuh, Sumatera Barat pada tanggal 2 Juni 1897.

Awal pendidikan formilnya adalah Sekolah Rendah di Suliki, Limapuluh Koto dan kemudian melanjutkan pendidikannya di Sekolah Raja (Kweekschool) Bukittinggi sebelum kemudian dia melanjutkan pendidikannya ke Belanda. Dia mempunyai kegemaran dalam olahraga sepakbola dan musik. Di sekolah Raja dia bergabung dalam orkes sekolahnya sebagai pemain cello. Tan Malaka mempunyai perhatian pada seni yang tercermin dari tulisan-tulisannya ketika dia aktif sebagai tokoh pergerakan kemerdekaan.

Dalam bukunya yang berjudul Madilog, Tan Malaka secara khusus membicarakan tentang hubungan seni dengan masyarakat. Dia menerangkan bagaimana seharusnya kesenian bisa memperkuat jasmani, fikiran dan perasaan, cita-cita serta iman manusia. Tan Malaka berpandangan bahwa seni mesti berdasarkan atas kehidupan. Seni sebaliknya jangan seperti candu yang akan merusakkan diri, merusakkan kesehatan, melakukan pembicaraan yang tidak jelas yang akan merusakkan perasaan dan kehormatan. Seni merupakan hal yang tidak dapat dipisahkan dari hidup. Seni itu berdasarkan atas kehidupan, dan keseluruhan hidup manusia harus pula berdasarkan seni, demikian tulis Tan Malaka.



Gambar 3. Foto Tan Malaka bersama siswa-siswi Sekolah Raja Bukittinggi bersama alat-alat musik klasik Barat. (Foto dari Google).

3. Muhammad Natsir

Dari buku “100 Tahun Muhammad Natsir , Berdamai Dengan Sejarah” Hidayat Nur Wahid, 2008:

Natsir anak lelaki yang mahir berbahasa Arab, Belanda, Inggris dan Perancis dan bahasa latin, serta hobi bermain biola dan penggemar MozartNatsir bersekolah di HIS Solok serta di sekolah agama Islam yang dipimpin oleh para pengikut Haji Rasul. Tahun 1923-1927....

Muhammad Natsir lahir di Alahan Panjang, Solok, Sumatera Barat pada tanggal 17 Juli 1908. Sekolah pertamanya adalah di Hollandsch Inlandsche School (HIS) Adabiah Padang dan kemudian melanjutkan pendidikannya di MULO. Natsir kemudian meneruskan pendidikannya ke Algemene Middelbare School (AMS) di Bandung. Dia menjadi siswa pada jurusan Kesusastraan Barat Klasik. Di samping menguasai bahasa Belanda Natsir juga menguasai bahasa Arab, Inggris, Perancis dan Jerman. Natsir mempunyai kegemaran mendengarkan musik klasik dan piawai bermain biola. Minat Natsir dalam bermain biola dimulai ketika dia bersekolah di MULO. Kegemarannya dalam musik klasik inilah yang membuat dia dekat dengan sahabatnya Douwes Dekker yang juga mempunyai kegemaran yang sama.

Natsir mendirikan sebuah Lembaga Pendidikan Islam (Pendis) di Bandung pada tahun 1932, sebuah lembaga pendidikan yang mempunyai konsep Pendidikan Islam modern. Di lembaga yang didirikannya Natsir menerapkan konsep penggabungan materi-materi ilmu pengetahuan umum yang biasa diajarkan di sekolah-sekolah Belanda dengan muatan pelajaran agama Islam. Sistem pendidikan Islam modern ini bertujuan untuk menciptakan manusia yang mempunyai keseimbangan intelektual dan keimanannya.

Disekolahnya ini Natsir mendorong muridnya untuk mandiri dan percaya diri. Mereka diberi berbagai macam keterampilan

seperti berkebun, bermain musik dan menciptakan lagu. Natsir berpendapat bahwa musik perlu dipelajari untuk menghaluskan perasaan. Setiap tahun di sekolah diselenggarakan pentas seni, musik, tari, dan tonil (drama dan sandiwara). Sekolah yang didirkannya itu juga rutin mengadakan pameran kerajinan tangan hasil karya siswa. Lewat lembaga pendidikan yang didirkannya Natsir ingin memberikan pemahaman kepada masyarakat bahwa Islam bukan penghambat kemajuan, tetapi menjadi bagian dari kemajuan itu.

4. Muhammad Hatta.

Muhammad Hatta dalam hubungannya dengan musik klasik lebih sebagai seorang penikmat, bukan sebagai pemain musik seperti halnya Sutan Sjahrir, Tan Malaka dan Muhammad Natsir. Catatan tentang Muhammad Hatta dan musik klasik lebih banyak saya peroleh dari sumber lisan, yaitu melalui bincang-bincang dengan putri beliau Meutia Hatta dan melalui wawancara dengan seorang saksi mata yaitu Irsyad Adam, seorang musisi klasik tuna netra yang pernah dikirim oleh Muhammad Hatta belajar musik ke sebuah akademi musik Brussels Concervatorium di Belgia.

Irsyad Adam mengatakan bahwa Muhammad Hatta sering memintanya untuk memainkan lagu-lagu klasik dengan biola, seperti Serenade karya composer Italia Antonio Locaccelli, Der Fruling karya Joseph Haydn, Berceuse karya Benyamin Goodard dan Donaowellen karya Ivanovici ¹¹. Berdasarkan cerita dari putri beliau Meutia Hatta, ketika sudah pensiun sebagai Wakil Presiden Bung Hatta juga seringkali menonton pertunjukan-pertunjukan musik klasik yang diadakan di Jakarta.

Keterkaitan Irsyad Adam dengan Muhammad Hatta dapat dilihat dari sebuah tulisan autobiografi Muhammad Hatta dari buku “Menuju Gerbang Kemerdekaan. Untuk Negeriku. Sebuah

¹¹. Adam, 2013

Otobiografi” Muhammad Hatta, 2011:

Pada masa aku ke Bukittinggi kira-kira 6 hari. Tiap hari aku dan rombongan mengunjungi kota lain yang tak jauh dari Bukittinggi, misalnya Koto Gadang, Sawah Lunto, Solok dan Padangpanjang. Pada waktu itu Padangpanjang terkenal sebagai kota yang mendidik, pandai musik, tari-tarian dan lagu-lagu nasional. Pada hari ke lima sore aku di Bukittinggi datang sebuah kapal udara dari Yogja yang dikemudikan oleh seorang India bernama Patnaik yang dalam hidupnya di waktu itu sering bergaul sekitar Jawaharlal Nehru.

Ia disuruh oleh pemerintah India membawa obat-obatan yang terdiri dari bermacam-macam ke Yogyakarta sebagai pembalas jasa Republik Indonesia yang menawarkan beras kepada India. Aku mengajak Patnaik sesudah makan malam bersama-sama melihat pertunjukan kesenian di Padangpanjang. Patnaik terharu melihat anak buta itu menggesek biola dengan lancar dan baik. Anak seorang juara football Adam Balai-Balai, yang kebetulan buta pula, pandai main biola. Setelah selesai pertunjukan aku minta pengurus dan anak buta Irsyad datang ke tempatku untuk kuperkenalkan mereka kepada Patnaik. Patnaik memuji permainan Irsyad. Pada tempat itu juga dijanjikannya bahwa ia akan meminta pemerintah Republik Indonesia mengirim anak itu belajar pada suatu akademi musik di Brussel dan semuanya atas biaya dia...

5. Chatib Suliman

Chatib Sulaiman adalah seorang pahlawan pejuang dari Sumatera Barat. Dia merupakan seorang aktivis, politikus, tentara, guru dan juga merupakan seorang pemain biola yang terkenal di Sumatera Barat. Chatib Sulaiman lahir di Sumpur, Kabupaten Tanah Datar pada tahun 1906. Awal pendidikannya adalah di Sekolah Dasar Gouvernement School Benteng, Padang pada tahun 1917, kemudian melanjutkannya ke HIS Adabiah

berbahasa Belanda di Padang pada tahun 1919 dan kemudian melanjutkan sekolah MULO Padang tahun 1921. Chatib Sulaiman kemudian melanjutkan pendidikannya di sekolah Islam modern Madrasah Diniyah Putra di Padangpanjang. Di Padangpanjang Chatib Sulaiman juga bekerja sebagai pemain biola di gedung bioskop mengiringi film bisu dan juga menjadi guru biola untuk menafkahi keluarganya.

Chatib Sulaiman memasuki dunia pergerakan ketika Muhammad Hatta mendirikan partai PNI Baru. Dia kemudian masuk ke Pemuda Sosialis dan masuk ke kelompok Tan Malaka. Dalam masa pendudukan Jepang Chatib Sulaiman masuk Gyu Gun dan kemudian karier militernya dilanjutkan di TNI sebagai perwira, dan ketika terbentuknya Pemerintah Darurat RI 1948 Chatib Sulaiman menjadi bagian penting dalam mengawal keberlangsungan pemerintahan darurat tersebut.

Dari buku “Dari Pemberontakan Ke Integrasi” Audrey Kahin, 2005:

Pada tahun 1939 di Padangpanjang itu Chatib Suleiman membangun jaringan persahabatan dan kolega yang luas. Dengan dukungan dana dari Anwar Saidi kedua sahabat karib itu menerbitkan majalah *Sinar* yang mengkhususkan diri pada masalah-masalah ekonomi, dengan sasaran pembacanya kalangan saudagar dan pelajar. Chatib sendiri paling sering menulis di majalah ini. Chatib berteman dengan Junus Kocek tokoh yang memimpin organisasi pemuda PNI Baru yang seperti Chatib juga seorang musisi dan pemain biola, teman akrabnya yang lain adalah dari kalangan guru dan tokoh agama seperti Marzuki Yatim, Adam Balai Balai dan Muhammad Syafei¹².

12. Kahin, 2005

6. Muhammad Syafei

Muhammad Syafei lahir pada tanggal 21 Januari 1896. Beliau merupakan seorang tokoh pendidik pendiri sebuah sekolah nasionalis yang bernama INS, dan juga pernah menjabat sebagai Residen Pertama Sumatera Barat dan Menteri Pendidikan. Muhammad Syafei merupakan alumni Sekolah Raja Bukittinggi, kemudian melanjutkan pendidikannya ke Belanda pada tahun 1922 selama 3 tahun. Di Belanda Syafei memperdalam ilmu musik klasik, menggambar dan pekerjaan tangan di samping juga memperdalam ilmu pendidikan dan keguruan. Setelah kembali ke Indonesia pada tahun 1925 Syafei kemudian mendirikan INS Kayutanam pada tahun 1926. Di INS Syafei mengajarkan dan menyediakan fasilitas bagi murid-muridnya termasuk untuk belajar musik klasik¹³.

Pengaruh Pendidikan Kolonial dan Swasta Pribumi

Dunia pendidikan pemerintah kolonial mempunyai pengaruh yang besar terhadap masuknya budaya musik klasik ke dalam kehidupan kaum terpelajar di Minangkabau. Sistem pendidikan Barat yang diterapkan pemerintah kolonial pada sekolah-sekolah yang didirikannya turut membawa budaya musik ini ke dalam materi pelajaran yang diberikan kepada murid-murid pribumi, di samping bentuk-bentuk seni yang lain seperti seni rupa, seni sastra, seni kerajinan dan lain-lain. Sesuatu yang menarik adalah bahwa pelajaran-pelajaran seni tersebut, termasuk seni musik yang berasal dari budaya musik Eropa ini kemudian juga diadopsi oleh sekolah-sekolah swasta di Minangkabau yang umumnya mempunyai latarbelakang konsep pendidikan Islam.

Perkembangan dunia pendidikan pada masa pemerintahan kolonial dalam hubungannya dengan interaksi masyarakat

13. Martamin, dkk. 1980

Sumatera Barat dengan musik tradisi Eropa tersebut dapat dikategorikan ke dalam beberapa periodesasi:

1. Reorganisasi Pendidikan Pemerintah Kolonial (Tahun 1870-1920), Berdirinya Sekolah Raja.

Setelah berakhirnya Perang Paderi tahun 1837 dengan kemenangan pada pihak Belanda, pemerintah kolonial memerlukan lebih banyak tenaga kerja seperti pegawai-pegawai yang bisa diangkat sebagai juru tulis dan tenaga kerja lain yang memerlukan keterampilan membaca dan menulis, dan juga punya kemampuan dalam pengetahuan berhitung. Tenaga-tenaga terdidik ini diperlukan untuk menjadi bagian dari struktur birokrasi pemerintah kolonial yang saat itu semakin luas. Pada masa ini muncul sistem pendidikan sekuler dalam masyarakat Minangkabau yang merupakan inisiatif dari orang-orang tertentu yang terlepas dari kebijakan pemerintah pusat di Batavia antara lain dengan berdirinya Pendidikan Sekuler Pertama (Sekolah Nagari). Masa-masa tahun 1840-1870 ini disebut Elizabeth Graves sebagai 'Era Inisiatif Lokal'¹⁴.

Pada tahun 1852 pemerintah Hindia Belanda mengeluarkan suatu peraturan tentang diberlakukannya pendidikan dasar pada setiap Keresidenan, setiap Kabupaten dan Kawedanaan, atau pusat-pusat perdagangan, kerajinan dan tempat-tempat yang dianggap perlu di seluruh daerah Hindia Belanda. Salah satu dari banyak sekolah yang didirikan Belanda pada waktu itu yang akhirnya menjadi sebuah sekolah yang dianggap bergengsi adalah Kweekschool.

Kweekschool terdiri dari beberapa jenis, yang pertama adalah HIK (Holandsche Indische Kweekschool) yang merupakan sekolah guru bantu yang harus ada pada semua kabupaten. HKS (Hoogere Kweek School) merupakan sekolah guru atas yang terdapat di Jakarta, Medan, Bandung, dan Semarang. Tingkatan yang tertinggi adalah Europeesche Kweek School (EKS), yang

14. Graves, 2007

merupakan sekolah guru atas dengan menggunakan bahasa pengantar bahasa Belanda. Sekolah ini hanya diperuntukan bagi orang Belanda, atau pribumi maupun orang Arab dan Cina yang mempunyai kemampuan berbahasa Belanda dengan baik. Sekolah EKS ini satu-satunya hanya ada di Surabaya.

HIK pertama kali didirikan di Ambon pada tahun 1834, dan kemudian di Minahasa pada tahun 1852, di Surakarta tahun 1852 tapi pada tahun 1875 kemudian dipindahkan ke Magelang, HIK di Bukittinggi (Fort de Kock) didirikan pada tahun 1856, di Tanah Baru Tapanuli pada 1864, di Tondano pada tahun 1873, di Ambon pada tahun 1874, di Probolinggo pada tahun 1875, di Banjarmasin pada tahun 1875, di Makassar pada 1876, dan di Padang Sidempuan pada tahun 1879.

Murid-murid sekolah ini terdiri dari kalangan priyayi dan orang-orang terpandang dalam masyarakat pribumi yang umumnya bekerja untuk pemerintah Kolonial. Sebuah tulisan dalam mingguan lokal yang bernama “Mingguan Doenia Akhirat” 1924, menggambarkan tentang pandangan masyarakat kebanyakan terhadap siswa-siswi Kweekschool, “Lihatlah mereka sebagai murid-murid dari sekolah Kweekschool, mereka merdeka dari segala tanggungan hidup, belanjanya dengan cukup dari orangtuanya, kediannya bersih, hatinya senang, yang dipikirkan Cuma pelajarannya saja”.

Gambar 4. Sebuah majalah mingguan lokal “Doenia Achirat” yang membahas tentang siswa-siswi Sekolah Raja. (Pustaka Nasional)



Materi pelajaran yang diberikan kepada siswa-siswi Kweekschool antara lain membaca dan menulis, berhitung, sastra lokal, melakukan hitungan untuk administrasi, pelajaran ilmu bumi, ilmu pertanian, mengukur tanah dan pendidikan kesenian barat seperti musik dan seni rupa. Lulusan Kweekschool yang mempunyai nama-nama besar untuk dunia musik di tanah air antara lain Liberty Manik, Cornel Simanjuntak, Sudjasmin, Amir Pasaribu, Binsar Sitompul, Suwandi, Wakidi dan Ibu Sud.



Gambar 5. Foto siswa Sekolah Raja Bukittinggi di halaman sekolah dengan alat musik klasik. Foto ini diambil sekitar tahun 1920. (foto koleksi Abdul Muis)

Pada masa liberalisasi ekonomi tahun 1872 Hindia Belanda melewati proses reorganisasi dan standarisasi total pendidikan. Pemerintah kolonial merubah Kweekschool di Bukittinggi menjadi sebuah sentra utama pendidikan dan diposisikan sejajar dengan sekolah terbaik lainnya di Hindia Belanda seperti EKS di Surabaya. Sejak saat itu Kweekschool Fort de Kock Bukittinggi menjadi lebih dikenal secara luas dalam masyarakat sebagai Sekolah Raja¹⁵. Murid-murid Sekolah Raja pada akhirnya menjadi kaum terdidik yang hidup di tengah-tengah masyarakat dan keberadaannya menyebar di seluruh nusantara dalam berbagai

¹⁵. Hadler, 2010

profesi, seperti dokter, guru, politisi, seniman dan sebagainya.

Masyarakat Minangkabau pada waktu itu sudah menyadari bahwa pendidikan menjadi pintu masuk utama ke dalam birokrasi dan masyarakat kolonial. Beragam kesempatan pendidikan terbuka bagi masyarakat Minangkabau yang berprestasi di sekolah termasuk kesempatan untuk mengikuti sekolah Eropa dengan bahasa pengantar bahasa Belanda. Kemampuan berbahasa Belanda dianggap merupakan sebuah citra bergengsi yang lebih tinggi di tengah masyarakat setempat. Pada waktu itu kecakapan berbahasa Belanda merupakan sebuah syarat penting untuk bisa bekerja sebagai pegawai sipil pemerintah.

Pendidikan Barat akhirnya menjadi alternatif yang terhormat. Minat terhadap pendidikan yang makin meningkat mencerminkan perubahan umum dalam sikap masyarakat Minangkabau dari keluarga-keluarga kelas menengah dan kalangan atas. Pendidikan tidak lagi sebagai alat tambahan dalam perdagangan seperti pada masa sebelumnya, sebaliknya hal ini menjadi suatu prasyarat untuk bisa bergabung dalam masyarakat Hindia Belanda. Pada masa itu makin besar keluarga yang menganggap bahwa sektor terpenting dalam kehidupan bermasyarakat adalah sektor Barat (modern)¹⁶.

Seperti halnya pada daerah lain Kweekschool di Bukittinggi juga mengajarkan pendidikan seni musik Barat terhadap siswanya. Murid-murid pada sekolah tersebut diajarkan materi musik melalui instrument musik klasik Barat seperti biola, cello dan seperangkat alat-alat orkestra. Melalui pendidikan yang diterima pada sekolah ini keberadaan musik klasik Barat berkembang dalam masyarakat melalui acara-acara yang sering melibatkan murid-murid Kweekschool. Perkembangan jenis musik ini di tengah masyarakat Sumatera Barat dilanjutkan dalam lingkungan pendidikan yang didirikan oleh kaum pergerakan tamatan Kweekschool. Alumni Kweekschool yang

16. Graves, 2007

kemudian banyak berperan dalam pengembangan musik klasik ini di tengah masyarakat antara lain Muhammad Syafei, Wakidi, Mudahar, Kahar Masykur dan Amir Na'an.



Gambar 6. Sebuah Koran bulanan yang terbit bulan Novemver 1929 dan Desember 1930, bernama ‘Soeara Kaoem Iboe Soematra’ menulis dalam sebuah acara murid-murid Kweekschoold turut meramaikan acara pertemuan perkumpulan perempuan Soeara Kaoem Iboe Soematra (SKIS) dengan memainkan musik klasik Barat yang dipimpin oleh Wakidi.

Dari sebuah buku yang diterbitkan oleh Nawawi, seorang guru pribumi senior Kweekschool dalam peringatan 35 tahun sekolah raja,...menampilkan sekolah raja sebagai tempat yang menyenangkan, ruang-ruang kelas yang baru, perlengkapan olahraga, dan bahkan fasilitas musik membuat kehadiran di sekolah itu sebagai sebuah pengalaman modern yang unik¹⁷ . Alat-alat musik klasik barat pada masa itu cukup lengkap seperti biola, cello, double bass dan alat tiup. Alat-alat musik tersebut umumnya didatangkan dari Eropa.

2. Modernisasi Sekolah-Sekolah Swasta di Sumatera Barat Tahun 1912, Berdirinya Sekolah-Sekolah Dengan Konsep

17. Hadler, 2010

Modernisasi Pendidikan Islam Dan INS Kayutanam.

Pada tahun 1893 pemerintah kolonial mengeluarkan suatu kebijakan untuk membenahi tanggung jawab administratif dan menata ulang pendidikan di seluruh Hindia Belanda. Kebijakan ini menguntungkan buat distrik-distrik yang terbelakang pendidikannya, sementara cendrung menjadi penghalang bagi daerah Minangkabau yang sudah lebih maju pendidikannya, karena kebijakan tersebut menolak berdirinya sekolah-sekolah baru di sana sampai terpenuhinya jatah untuk daerah lain. Sebagai akibat dari peraturan yang menekan itu maka bangkitlah sekolah-sekolah swasta yang dengan sigap menanggapi peningkatan permintaan akan pendidikan. Diantara sekolah-sekolah swasta tersebut adalah sekolah-sekolah agama yang pada masa sebelumnya mengalami kejatuhan karena kalah bersaing dengan sekolah-sekolah sekuler buatan pemerintah kolonial, namun pada masa tersebut bangkit kembali dengan melakukan pembaharuan dari sistem tradisional (surau) yang upanisad diubah menjadi sekolah semi sekuler.

Pada masa ini di Minangkabau sudah mulai bermunculan kegairahan masyarakat terhadap ilmu pengetahuan. Dalam masyarakat sudah tertanam pemahaman bahwa orang pintar itu adalah orang berilmu yang membawanya pada kemajuan bagi dirinya maupun untuk keluarga dan komunitasnya. Dan pada saat yang sama melalui pintu yang terbuka bagi orang-orang Minangkabau yang berhaji ke tanah suci Mekah maka terbuka juga jejaring keilmuan Islam baru yang sedang berkembang di Mekah.

Mereka yang berangkat haji ke tanah suci tidak hanya untuk menunaikan ibadah haji semata sebagai bagian dari tuntunan agama, tapi juga mengambil kesempatan untuk mempelajari ilmu-ilmu keislaman langsung di tanah kelahiran Islam. Orang-orang Minangkabau yang berhaji ini segera menyadari bahwa ilmu-ilmu keislaman yang ada di lembaga-lembaga pendidikan tradisional yang ada di surau-surau Minangkabau tidak lagi

mengikuti perkembangan keilmuan yang berkembang di Timur Tengah.

Hal inilah yang kemudian memunculkan keinginan bagi para ulama-ulama baru ini untuk memodernisasi pendidikan keislaman di Minangkabau. Gelombang pembaharuan pendidikan Islam ini di bawa oleh Syeikh Haji Karim Amrullah, Syeikh Haji Ibrahim Musa Parabek, Syeikh Haji Muhammad Djamil Djambek dan Syeikh Haji Abdullah Ahmad. Akhirnya berdirilah sekolah-sekolah Islam modern seperti Sumatera Thawalib, Dinniyah School, Adabiah School dan keberadaan sekolah-sekolah ini akhirnya diikuti oleh sekolah-sekolah swasta Islam lain dengan corak yang sama hampir di seluruh daerah Minangkabau. Model pendidikan yang berkembang saat itu diadopsi dari sistem greko-yudais-kristentum-romanus seperti pendidikan sekuler Barat dengan sistem pengajaran bertingkattingkat dan punya jadwal yang terpola dan terencana¹⁸.

Pendidikan Islam Minangkabau pada masa itu telah mulai menggunakan seperangkat sarana pendidikan modern seperti tempat duduk, meja, alat-alat tulis dan ruangan kelas. Materi pelajaran bersumber dari kitab-kitab Timur Tengah yang dikombinasikan dan materi-materi pelajaran yang berasal dari pendidikan Barat, di antaranya adalah pelajaran kesenian Barat termasuk musik klasik. Kombinasi pembaharuan pendidikan Islam yang diperoleh dari Timur Tengah dan pengaruh sistem pendidikan sekuler Eropa yang maju menghasilkan sebuah bentuk pembaharuan pendidikan yang saling bersaing mengadopsi pedagogi-pedagogi baru dan seringkali menyediakan alternatif pendidikan yang tidak biasa¹⁹.

Sejalan dengan gerakan pembaharuan pendidikan tersebut di Sumatera Barat pada masa itu berkembang pula sebuah sistem pendidikan yang dibawa dari tanah Jawa, yaitu sistem

18. Graves,2007

19. Hadler, 2007

pendidikan Muhammadiyah. Organisasi Muhammadiyah didirikan oleh K.H. Ahmad Dahlan di Jogjakarta pada tanggal 18 November 1912. Sistem pendidikan Muhammadiyah mempunyai ciri semangat dalam membangun tata sosial dan pendidikan dalam masyarakat dengan cara yang lebih maju dan terdidik.

Ajaran Islam ditampilkan bukan sekadar sebuah ajaran yang bersifat pribadi dan statis, tetapi selalu bergerak dan menjadi bagian penting dalam seluruh sistem kehidupan manusia. Ahmad Dahlan sebagai seorang pendidik Islam adalah seorang yang terbuka terhadap pembaharuan dan tidak anti dengan pendidikan Barat. Beliau membuktikannya dengan menjadi pengajar pada sebuah sekolah Belanda. Hal yang unik dan menjadi ciri khas Ki Hajar Dewantara dalam mengajar dan berdakwah adalah kadang dia menggunakan instrumen musik Barat yaitu biola.

Cabang pertama Muhammadiyah yang berdiri di Minangkabau adalah di Maninjau yang didirikan oleh Syekh Haji Abdul Karim Amarullah tahun 1925. Kemudian beliau pada tahun yang sama juga mendirikan cabang Muhammadiyah di Padangpanjang. Menyusul kemudian berdiri pula cabang Muhammadiyah di Simabur Batusangkar pada tahun 1927, di Bukittinggi pada tahun 1928, di Payakumbuh tahun 1928, di Kurai Taji, Pariaman tahun 1929, di Padang tahun 1930, di Solok tahun 1935, dan kemudian sekolah Muhammadiyah berdiri hampir di seluruh daerah Minangkabau.

Konsep pendidikan Muhammadiyah memberi peluang untuk pengembangan potensi dibidang estetika. Pelajaran musik Barat masuk sebagai bagian dari pengembangan kreatifitas. Sekolah-sekolah agama Islam pada waktu itu tidak menutup pintu terhadap pelajaran musik Barat kepada siswanya seperti perguruan Thawalib, Diniyah, Muhammadiyah, Madrasah Irsyadinnas (MIN), (khusus MIN pelajaran musik ini bahkan diajarkan terhadap siswa perempuan, yang mana hal ini sempat menimbulkan perdebatan di kalangan masyarakat pada waktu

itu). Repertoar yang diajarkan waktu itu antara lain lagu-lagu waltz dan lagu-lagu pendek dengan menggunakan metoda standar pelajaran biola yang hingga sekarang masih dianggap sebagai dasar pembelajaran biola di seluruh dunia yaitu metoda dari Felix Mazas dan Berriot²⁰.

Sebuah sekolah swasta yang perlu dicatat mempunyai pengaruh yang besar terhadap masuknya pelajaran musik klasik dalam dunia pendidikan di Minangkabau pada waktu adalah Indonesisch-Nederlandche School (INS Kayutanam) pada akhir oktober 1926. Sekolah yang didirikan Muhammad Syafei ini mengusung konsep mengembangkan kurikulum inovatif yang menekankan pengalaman lapangan dan eksperimentasi, memelopori pendidikan dasar dalam seni dan musik²¹.

Di sekolah ini pelajaran musik juga menjadi bagian dari modernisasi pendidikan di samping seni lukis, sastra, bahasa Belanda dan Inggris. Lembaga Pendidikan swasta setingkat menengah ini didirikan di Kayutanam, Padang Pariaman yang secara geografis lebih berdekatan dengan kota Padangpanjang. Ketika baru pertama kali berdiri Syafei memberi nama sekolah ini dengan menggunakan bahasa Belanda dengan tujuan untuk mengurangi kecurigaan pihak pemerintah kolonial. Pada zaman Jepang nama sekolah ini kemudian diganti dengan nama Indonesia Nippon School untuk kepanjangan dari INS, dan akhirnya ketika Indonesia merdeka sekolah ini resmi berganti nama menjadi Institut Nasional Syafei.

Berdirinya sekolah ini didasari kegalauan yang dirasakan Muhammad Syafei atas arah pendidikan di tengah masyarakat Minangkabau pada masa itu. Pesatnya perkembangan sekolah-sekolah tidak diiringi dengan konsep pendidikan yang ideal teautama bagi masyarakat pribumi. Pada saat itu sistem pendidikan pribumi dikontrol dengan ketat oleh pemerintah

20. Adam, 2013

21. Martamin dkk, 1980

kolonial. Tujuan utama sistem pendidikan kolonial adalah untuk menghasilkan tenaga administrasi rendahan dengan gaji kecil, tidak disetarakan dengan tenaga-tenaga terdidik Eropa. Syafei menyadari bahwa sistem pendidikan dibuat oleh pemerintah kolonial bertujuan untuk melegitimasi dan memperkuat cengkraman penjajahan Belanda atas Indonesia.

Untuk membiayai sekolah INS Syafei memperolehnya dari berbagai hasil kerajinan tangan siswa dan bentuk-bentuk kreatifitas lainnya seperti dengan menggelar pertunjukan-pertunjukan kesenian untuk masyarakat. Hal ini dilakukan Muhammad Syafei karena dia tidak mau menerima bantuan dari pihak manapun, terutama dari pemerintah Belanda karena dia tahu bantuan-bantuan yang diberikan pemerintah kolonial akan disertai syarat-syarat yang mengikat yang tentu akan berlawanan dengan misi INS. Muhammad Syafei mengajarkan dan menyediakan fasilitas bagi murid-muridnya untuk belajar musik klasik. Salah satu muridnya yang kemudian menjadi tokoh music dalam level nasional adalah Syaiful Bahri yang belakangan menjadi komposer, konduktor dan pimpinan orkes RRI pusat di Jakarta.

Budaya Musik Klasik Barat Dalam Sudut Pandang Falsafah Orang Minangkabau

Semangat modernisasi yang dialami oleh orang-orang Minangkabau pada saat itu sebetulnya menggiring mereka pada situasi yang dilematis. Di satu sisi kebudayaan dan ilmu pengetahuan Barat telah sedemikian rupa diterima dengan antusias oleh kaum pribumi terutama kalangan terpelajarinya, sementara di sisi lain masyarakat Minangkabau kebanyakan yang sebagian besar merupakan lahir dari tradisi keagamaan Islam secara turun temurun masih menggunakan konsep-konsep tradisional lama sebagai pegangan hidup.

Masyarakat Minangkabau pada waktu itu seperti

ditempatkan pada situasi yang membingungkan, di tengah keinginan untuk membendung pengaruh-pengaruh buruk dari sekularisasi dan pemujaan terhadap pemikiran-pemikiran Barat, tapi di sisi lain juga ada keinginan untuk memperbaharui kultur lama masyarakat yang dianggap tertinggal dari belahan dunia lain. Pada dasarnya mereka memang sedang menjalani proses modernisasi, akan tetapi modernisasi ini merupakan suatu olahan yang merupakan kombinasi dengan pembaharuan pemikiran yang terjadi di Timur Tengah, antara lain paham yang menekankan bahwa umat Islam harus memanfaatkan sebaiknya ilmu pengetahuan Barat dan memasukkan ke dalamnya spirit Islam.

Di samping faktor eksternal berupa pengaruh pendidikan pemerintah Kolonial Belanda dan pembaharuan pendidikan Islam terdapat juga faktor internal yang membuat jenis kebudayaan luar ini bisa masuk ke dalam budaya masyarakat Minangkabau, yaitu faktor sosial budaya masyarakatnya sendiri.

Menurut mitologi yang menjadi landasan adat orang Minangkabau mereka berasal dari dua orang ninik mamak yang bersaudara tapi berlainan ibu, yaitu Datuk Katumanggungan dan Datuk Parpatih Nan Sabatang. Ajaran Datuk Katumanggungan melahirkan sistem kemasyarakatan yang disebut koto piliang berorientasi hirarkis, feodalistik dan paternalistik. Sedangkan ajaran Datuk Parpatih Nan Sabatang melahirkan sistem kekerabatan yang disebut bodi chaniago yang berorientasi kepada kerakyatan, kesamarataaan. Sistem kemasyarakatan yang rumit ini melahirkan kebudayaan yang dialektis, dikotomis dan bipolaristik. Secara kultural filosofis sistem kekerabatan ini memberi hidup kepada adanya keragaman dalam cara berfikir, namun di lain pihak juga menginginkan adanya keseragaman yang bersifat sintesis sebagai akibat dari adanya dualisme tersebut.

Dalam hal praktek social di masyarakat segala macam urusan dibagi secara fungsional dalam sebuah hubungan yang bersifat

horizontal yang disebut dengan orang empat jenis. Mereka adalah ninik mamak yang mengatur tentang urusan adat, alim ulama yang mengurus masalah-masalah yang berhubungan dengan agama, cerdik pandai yang bertanggungjawab tentang urusan keduniaan dan manti dubalang yang bertanggung jawab terhadap masalah keamanan dalam nagari.

Komponen yang mempunyai hubungan secara horizontal ini tidak dilihat sebagai suatu hal yang berlawanan dan terpisah-pisah, tetapi berjalan secara terkait dan terpadu. Hukum dan norma-norma yang terdapat dalam kehidupan orang Minangkabau adalah cerminan dari hukum alam yang universal, alam takambang jadi guru, jika dibalun sebalun kuku, jika dikambang saleba alam (alam terkembang dijadikan guru, jika digenggam sebesar kuku, jika dikembangkan akan sebesar alam). Falsafah ini menjadikan sifat-sifat kebanggaan buta tidak sejalan dengan cara orang Minangkabau bersikap.

Orang Minangkabau telah sepakat bahwa kaidah dasar filsafatnya berangkat dari filasfat adat basandi syarak, syarak basandi kitabullah, yang apabila landasan ini dilanggar akan kacaualah segala macam hukum-hukum dan norma-norma lainnya. Hal ini membuat orang Minangkabau dalam hal akidah yang mendasar cendrung bersifat fundamentalis dan akan jauh dari berfikir secara sinkretis dan sekularis, akan tetapi dalam hal yang berkaitan dengan pengetahuan, cara-cara, metode dan teknologi, ataupun seni budaya dari manapun datangnya asal tidak bertentangan dengan kaidah-kaidah dasar yang dianut, maka orang Minangkabau cendrung bersifat menerima, merespon dan menyesuaikan dengan yang mereka punya. Jadi tolak ukur yang dilihat orang Minangkabau terhadap budaya yang datang adalah seperti apa budaya yang datang itu, bukan dilihat dari mana datangnya.

Seperti umumnya daerah lain di seluruh nusantara, unsur-unsur budaya yang terdapat dalam masyarakat Minangkabau juga

terdiri dari unsur budaya yang sama, yaitu unsur-unsur budaya tradisional yang diwarisi dari nenek moyang sejak dahulu kala, kemudian masuknya unsur budaya Islam dan unsur budaya modern yang datang melalui persentuhan dengan kebudayaan Barat. Namun adat Minangkabau sejak sebelum kedatangan Islam relatif lebih sedikit bersentuhan dengan unsur-unsur budaya filsafat yang irrasional, pengaruh-pengaruh animisme dan hinduisme seperti kebanyakan pada daerah-daerah lain.

Hal ini mengakibatkan agama Islam yang berkembang di Minangkabau akhirnya lebih menekankan kepada cara-cara berfikir yang logis dan rasional. Begitu juga ketika menerima pengaruh peradaban Barat kecendrungan masyarakatnya lebih responsif tidak melihatnya sebagai apriori bertentangan dengan nilai-nilai budaya adat dan agama yang dimiliki. Dalam masyarakat Minangkabau ketiga unsur budaya ini saling isi mengisi dan saling berkorelasi satu dengan yang lain.

Nampaknya hal inilah yang menjadi alasan mengapa ketika budaya musik klasik Barat ini masuk ke dalam kehidupan budaya masyarakatnya, terutama ke dalam lingkungan masyarakat terdidik maka tidak ada alasan buat mereka untuk menolaknya karena mereka memandangnya sebagai sebuah bentuk kemajuan seperti halnya ilmu-ilmu pengetahuan yang lain yang datang dari dunia Barat.

Daftar Pustaka

- Abdullah, Taufik (1927-1933). "School and Politics, the Kaum Muda Movement in West Sumatra."
- Anwar, Rosihan (2010). "Sutan Sjahrir. Demokrat Sejati Pejuang kemerdekaan 1909-1966." PT Kompas Media Nusantara. KLTLV Press.
- Arif, Zulkifli (2010). "Syahrir." Kepustakkan Popular Gramedia.
- Bramantyo, Triyono (2004). "Disseminasi Musik Barat di Timur." Yayasan Untuk Indonesia.
- Graves, E Elizabeth (2007). "Asal Usul Elit Minangkabau Modern." Yayasan Obor Indonesia Jakarta.
- Hadler, Jeffrey (2010). "Sengketa Tiada Putus." Freedom Institute.
- Hakim, Lukman (2008). "100 Tahun Muhammad Natsir , Berdamai Dengan Sejarah." Penerbit Republika.
- Hamka (1938). "Tenggelamnya Kapal Van Derwick."
- Hatta, Muhammad (2011). "Menuju Gerbang Kemerdekaan. Untuk Negeriku. Sebuah Otobiografi." PT Kompas Media Nusantara. Penerbit Buku Kompas.
- Idrus, Abdullah (1948). "Dari Ave Maria Ke Jalan Lain Ke Roma."
- Kartodirdjo, Sartono (1993). "Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah." Jakarta: P.T. Gramedia Pustaka Utama.
- Marc, Dieter (1995). "Sejarah Musik Jilid 4." Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Kahin R Audrey (2005). "Dari Pemberontakan menuju Integrasi." Yayasan Obor Indonesia.

- Martamin, Marjani dkk. (1980). "Sejarah Pendidikan Sumatera Barat". Pusat Dokumentasi dan Inventarisasi Kebudayaan Sumatera Barat.
- Muis, Abdul (1928). "Salah Asuhan."
- Naim, Mochtar (1984). "Merantau Pola Migrasi Suku Minangkabau." Gadjahmada University Press.
- Navis, A.A. (1984). "Alam Terkembang Jadi Guru." PT. Grafiti Pers.
- Niel, Robert Van (2009). "Munculnya Elite Modern Indonesia." Pustaka Jaya.
- Poerwadarminta, W.J.S. (1984). "Ensiklopedi Indonesia." Ichthiar Baru-Van Hoeve.
- Rusli, Marah (1922). "Siti Nurbaya Kasih Tak Sampai."
- Scoles, Percy A. (1970). "The Oxford Companion to Music." Oxford University Press.
- Zamjani, Irsyad (2007). "Sekuralisasi Setengah Hati. Politik Islam Indonesia Dalam Periode Formatif." Yayasan Obor Indonesia.

Wawancara

Irsyad Adam.

Lahir: 24 April 1929.

Pekerjaan: Dosen/ musisi klasik Barat/violinis..

Prof. Dr Siti Chairani Proehoeman

Lahir: 31 Oktober 1949

Pekerjaan: Dosen/musisi klasik/sopranos

Sumber-Sumber Cetak/Tertulis

Leksikografi, arsip yang diterbitkan secara resmi. (Pustaka Nasional)

Foto-foto Koleksi Abdul Muis dan Prof Siti Chairani Proehoeman. Terbitan dan koran sezaman. (Pustaka Nasional)

Roman-roman Karya Sastra Angkatan Balai Pustaka, Angkatan Pujangga Baru dan Angkatan 45.



Bab 9

Kontekstualisasi Musik Gerejawi di Indonesia

Agastya Rama Listya

Pendahuluan

Kontekstualisasi dan inkulturasi merupakan dua istilah yang cukup populer pada awal tahun 1970an terutama saat kita membicarakan tentang kekristenan dan budaya lokal (Schreiter 2007, 2). Kedua istilah ini muncul bukan tanpa sebab, salah satu alasan utamanya adalah evaluasi terhadap misi gereja yang seringkali justru berbenturan dengan budaya lokal. Schreiter (2007) menuliskan bahwa kegiatan pekabaran Injil di negara-negara berkembang justru sering melahirkan banyak pertanyaan, tidak efektif dan bahkan berpotensi “merusak” budaya lokal.

Stereotip misionaris Eropa terhadap budaya non Barat sebagai primitif, paganistik, fetisistik dan kafir merupakan sesuatu yang umum terjadi di masa lampau. Misionaris Eropa meminta orang-orang Afrika yang memeluk Kekristenan untuk meninggalkan praktik budaya lamanya dan beralih ke budaya Eropa (Dickson Kwesi 2006).

Tidak jauh berbeda, Remy Sylado (Sylado 2003, 11) menuliskan bahwa sebagian besar misionaris Belanda juga cenderung menolak masuknya adat, musik dan tarian tradisi ke dalam ibadah. Jacqueline Shaffer (1956, 39) menduga bahwa larangan memasukkan unsur budaya lokal dalam praktik

keagamaan yang baru berkaitan dengan kekhawatiran bahwa “orang Kristen baru” tersebut akan mempraktikkan kembali tradisi dalam kepercayaannya yang lama.

Sehingga tidak mengherankan bahwa dalam penelitian etnografik yang berlangsung di Kabupaten Rote-Ndao, penulis (Listya 2020) menemukan bahwa tradisi memukul gong di Kecamatan Keka dan Talae lenyap bersamaan dengan masuknya denominasi Pentakosta pada akhir 1960an di kedua kecamatan tersebut yang diikuti fatwa pimpinan gereja tersebut untuk menjual atau memusnahkan perangkat gong yang dimiliki jemaat.

Tulisan ini sendiri akan membahas tentang upaya kontekstualisasi khususnya dalam bidang musik gerejawi di kalangan gereja Protestan. Tulisan akan diawali dengan pembahasan tentang terminologi kontekstualisasi dan inkulturasasi yang awalnya dimulai dari refleksi terhadap praktik pekabaran Injil yang kurang menghargai budaya lokal, lalu berlanjut ke aspek teologis, dan terakhir aspek musical.

Mengingat bahwa diskusi tentang kontekstualisasi tidak akan lengkap tanpa membicarakan tentang inkulturasasi, maka tulisan ini juga akan menyinggung tentang praktik inkulturasasi dalam bidang musik gereja yang dilakukan oleh gereja Katolik. Di akhir tulisan akan disajikan contoh kontekstualisasi musik gerejawi yang dilakukan oleh Yayasan Musik Gereja, Sinode Gereja Protestan Maluku dan Gereja Kristen Protestan Indonesia.

Kontekstualisasi

Istilah “kontekstualisasi” diperkenalkan pertamakali di kalangan misionaris Protestan pada tahun 1972 oleh Shoki Coe seorang pendeta gereja Presbyterian, pimpinan Seminari Teologi Tainan dan sekaligus direktur Dana Pendidikan Teologi

Dewan Gereja Dunia (Shenk 2005, 206). Coe memperkenalkan istilah teknis ini dalam rangka membicarakan tentang misiologi (1993, 23). Seperti telah dituliskan di bagian Pendahuluan, dalam praktik pekabaran Injil telah terjadi benturan antara kekristenan dan budaya lokal, salah satunya adalah pandangan bahwa kekristenan lebih superior dari budaya lokal sehingga mengakibatkan kurangnya penghargaan terhadap budaya lokal.

Dalam rangka mengoreksi praktik pekabaran Injil serta stereotip yang salah dari para misionaris inilah terminologi “kontekstualisasi” hadir. Dalam konteks kekristenan khususnya misiologi, kontekstualisasi dapat dipahami sebagai upaya untuk menyampaikan pesan, karya, firman dan kehendak Allah, khususnya yang disampaikan melalui pengajaran Alkitab sehingga bermakna bagi pendengarnya dalam konteks budaya mereka (Hesselgrave 1995, 115). Sementara Abraham Adebanjo Okunade (2022, 3) mendefinisikan kontekstualisasi sebagai upaya memberitakan Injil baik melalui perkataan maupun tindakan sehingga kehadiran gereja bukan hanya dapat dipahami bagi orang-orang dalam konteks budaya tertentu, namun juga memberi dampak dan manfaat langsung. Perbedaan definisi Okunade dari Hesselgrave terletak pada penekanan bahwa kontekstualisasi bukan hanya berhenti pada konsep, namun juga tindakan nyata.

Kontekstualisasi sendiri bukanlah gagasan baru dalam kekristenan tetapi sejalan dengan tradisi teologi Kristen (Bevans 2002, 23). Kelahiran Kristus ke dunia merupakan salah satu contoh nyata bagaimana Allah mengontekstualisasikan dirinya dalam wujud manusia. Allah yang transenden menjadikan dirinya imanen dalam wujud seorang manusia. Allah yang tidak terlihat dan terjamah menjadikan dirinya sebagai objek yang nampak sehingga memungkinkan bagi manusia untuk memahaminya (Kato 1975, 1217). Van der Meer (Okunade 2022, 9) mengatakan bahwa Kristus bukan datang ke ruang hampa. Kristus yang berasal dari budaya surgawi datang ke dunia,

dilahirkan dan hidup dalam budaya dan tradisi Yahudi sehingga misi penyelamatannya bersifat kontekstual.

Dasar teologis tentang pentingnya kontekstualisasi dapat dilihat pada 1 Korintus 9:19-22 dimana Paulus menjelaskan tentang metode pekabaran Injil yang ditempuhnya saat berhadapan dengan orang-orang dari berbagai latarbelakang budaya yang berbeda (Kraft 1999, 384). Paulus menunjukkan bahwa bagi orang-orang yang hidup di bawah hukum Taurat, ia bersedia untuk hidup di bawah hukum Taurat walaupun ia sendiri tidak hidup di bawah hukum Taurat. Sementara bagi mereka yang hidup di luar hukum Taurat, ia bersedia untuk hidup di luar hukum Taurat walaupun ia sendiri tidak hidup di luar hukum Allah.

Singkatnya Paulus ingin mengatakan bahwa dalam memberitakan Kabar Baik, seorang misionaris haruslah mampu menyesuaikan dirinya dengan budaya setempat, dan di sisi lain tetap mempertahankan kebenaran firman Allah yang disampaikannya. Fleksibilitas Injil terletak pada kemampuannya untuk berkomunikasi dalam perspektif setiap budaya, karena Injil bukan milik ekslusif budaya tertentu dan menolak untuk terikat pada satu budaya tertentu. Sebaliknya Injil memiliki daya untuk mencerahkan setiap tradisi budaya yang ada (Okunade 2022, 7).

Menegaskan Okunade, Edmund Ilogu (Ilogu 1974) berargumentasi bahwa kekristenan bukanlah agama yang ditujukan kepada satu ras tertentu, tetapi bagi seluruh dunia. Karena itulah kekristenan akan menampakkan keunikannya di setiap suku bangsa dan negara. Kekristenan di Indonesia tentu akan menampakkan keunikannya dibandingkan dengan kekristenan di Singapura, Malaysia, Filipina atau Hongkong misalnya.

Inkulturası

Bila kontekstualisasi erat dikaitkan dengan gereja Protestan, sebaliknya istilah inkulturası digunakan dan berkembang di kalangan gereja Katolik. Salah satu momentum penting yang menandai lahirnya “inkulturası” adalah Konsili Vatikan II yang berlangsung dari tanggal 11 Oktober 1962 hingga 8 Desember 1965 di Vatikan, Roma. Konsili ini mencerminkan upaya yang dilakukan oleh gereja Katolik untuk melakukan reformasi terhadap perubahan sosial, politik, ekonomi dan teknologi yang berlangsung demikian cepat. Istilah inkulturası diperkenalkan secara resmi oleh Pedro Arrupe, pimpinan tertinggi serikat Yesus pada tahun 1977 dalam Kongregasi Serikat Yesus ke-32 (Stanley 2007, 22).

Aylward Shorter (Shorter 2006, 11) mendefinisikan inkulturası sebagai proses dialogis yang melibatkan iman dan budaya, serta sebagai relasi yang kreatif dan dinamis antara pesan Injil dan budaya. Dalam definisi ini, Shorter ingin memperlihatkan bahwa dalam inkulturası terjadi proses penyesuaian yang bersifat kreatif dan dinamis antara kekristenan dan budaya lokal sehingga terbentuk rumusan baru yang tetap mempertahankan kebenaran Injil.

Sedikit berbeda dengan Shorter, J.B. Banawiratma (Batmyanik 2012, 2) memahami inkulturası sebagai upaya memprimumikan liturgi yang segaris dengan kegiatan diaklonal yang relevan dalam menjawab kebutuhan umat setempat. Bila Shorter menekankan inkulturası sebagai proses dialogis antara kekristenan dan budaya lokal, sebaliknya Banawiratma menekankan inkulturası sebagai kegiatan diaklonal untuk menjawab kebutuhan jemaat.

Perbedaan antara Kontekstualisasi dan Inkulturasi

Setelah membahas tentang pengertian kontekstualisasi dan inkulturasi sepanjang dua halaman tentu yang menjadi pertanyaan kita adalah apakah perbedaan mendasar di antara keduanya. Dalam konteks misiologi, secara umum kedua pengertian ini merujuk kepada upaya gereja untuk mewartakan Kabar Baik kepada suatu komunitas dengan latarbelakang budaya tertentu, dengan meminjam bahasa dan budaya komunitas tersebut. Tujuannya agar pewartaan Kabar Baik itu dapat dipahami dengan baik oleh pendengarnya. Bila inkulturasi hanya berorientasi pada budaya setempat, sebaliknya kontekstualisasi memiliki skopa yang lebih luas karena juga mengakomodasi kebudayaan modern dan dampaknya pada pergeseran tata nilai, khususnya terkait martabat manusia (Batmyanik 2012, 3).

Dengan penjelasan ini dapat disimpulkan bahwa kontekstualisasi tidak hanya memberi fokus terhadap budaya lokal atau tradisional, namun juga terhadap budaya modern. Sehingga kontekstualisasi tidak sekadar bergerak mencari cara untuk meletakkan iman dan budaya dalam rumusan yang baru, tetapi juga berusaha menjawab persoalan-persoalan kongkrit di seputar modernisasi. Sebaliknya inkulturasi lebih berfokus kepada budaya lokal, sementara isyu terkait modernisasi, modernitas dan globalisasi bukan menjadi wilayahnya. Oleh karena itulah, Bevans (2002, 26–27) mengusulkan penggunaan istilah “kontekstualisasi” untuk menggantikan “inkulturasi,” karena istilah ini dianggap bersifat lebih responsif terhadap perubahan sosial dan kultural yang terjadi di masyarakat.

Persoalan di Seputar Kontekstualisasi

Bruce L. Bauer (2005, 1) menyadari bahwa bila kontekstualisasi tidak dilakukan dengan hati-hati justru akan mengaburkan pesan Injil yang ingin disampaikan. Sebagai contoh, Suku Ibibio

dari Nigeria bagian selatan banyak yang tertarik untuk memeluk kekristenan karena tertarik akan figur Allah yang digambarkan sebagai Maha Pengampun. Akibatnya setelah memeluk kekristenan tidak ada yang berubah dari perilaku suku Ibibio. Mereka tetap melaksanakan kebiasaan lamanya seperti layaknya orang yang belum mengenal kekristenan karena berpandangan bahwa Allah akan senantiasa mengampuni dosa-dosa yang mereka lakukan, sejahat apapun (Kraft 1999, 338).

Permasalahan lain yang mungkin terjadi dengan kontekstualisasi yaitu sinkretisme. Sinkretisme dalam konteks kekristenan dan budaya dapat dipahami sebagai upaya mengintegrasikan pandangan Kristiani dengan pandangan-pandangan lainnya yang tidak sesuai dengan nilai-nilai Kristiani (Kraft 1999, 390). Sementara Bruce L. Bauer (2005, 3) mendefinisikan sinkretisme sebagai upaya memadukan antara dua gagasan, praktik maupun sikap yang berbeda, dalam hal ini kekristenan dan budaya lokal. Sinkretisme banyak dipraktikkan di Amerika Selatan.

Di satu sisi sebagian besar penduduk Amerika Selatan merupakan pengikut Kristen, tetapi di sisi lain sebagian dari mereka mempraktikkan penyembahan berhala dan ilmu nujum di gereja (Kraft 1999, 390). Praktik sinkretisme juga pernah terjadi di kalangan jemaat Gereja Protestan Maluku pada masa lampau karena pengajaran dogmatis tentang kekristenan hanya berhenti pada tahap hafalan dan tidak pernah masuk ke pola pikir dan perilaku. Orang Belanda menjuluki praktik ini sebagai “agama Ambon” atau “*corpus Christianum*” (Van den End 1987, 1:15).

Karena itu Bruce L. Bauer (2005, 2) menyebutkan empat hal yang perlu diperhatikan dalam melakukan kontekstualisasi, yaitu: 1) amanat agung Allah harus dilaksanakan dengan baik; 2) Kabar Baik harus disampaikan dengan cara yang tepat sehingga dapat dipahami oleh pendengarnya; 3) kontekstualisasi haruslah sesuai dengan kebenaran Alkitab; dan 4) kontekstualisasi

haruslah menyesuaikan dengan budaya, bahasa dan kepercayaan yang dianut oleh pendengarnya. Dalam konteks pewartaan Injil, Bauer menekan dua kata kunci, yaitu: kebenaran Injil tidak dapat ditawar, namun di sisi lain pewartaan perlu menyesuaikan dengan budaya dan bahasa pendengarnya.

Kontekstualisasi dan Inkulturasi Musik Gereja di Indonesia

Jauh sebelum istilah “kontekstualisasi” dan “inkulturasi” diperkenalkan, pada awal abad XIX seorang penginjil Belanda sekaligus ahli dalam budaya Jawa bernama Coenrad L. Coolen memberitakan Injil dengan menggunakan medium budaya lokal. Mazmur dinyanyikan dengan menggunakan tembang *macapat*, sementara *Doa Bapa Kami* dibawakan dengan menggunakan *suluk*. Pada akhir tahun 1820an, Coolen mendirikan komunitas Kristen Jawa di desa Ngoro, Jawa Timur (Poplawska 2011, 188).

Kyahi Rasoel Radin Abas Sadrach Soeropranoto atau akrab dipanggil Kiai Sadrach, merupakan seorang pekabar Injil Jawa yang mendirikan komunitas Kristen Jawa yang merdeka atau disebut “*Jemaat Kristen Jawa kang Mardika*.” Melalui komunitas ini, Kiai Sadrach menginginkan kemerdekaan penuh dari campur tangan *zending* terutama dalam hal tata cara peribadatan dan dogma kekristenan yang mengacu ke Barat (Cipta 2020, 68). Melalui komunitas ini, Kiai Sadrach ingin menghilangkan pandangan bahwa menjadi Kristen identik dengan meninggalkan budaya Jawa. Oleh karenanya Sadrach secara selektif mempertahankan adat dan ritual Jawa yang ada serta “membaptisnya” agar tetap dapat dipraktikkan oleh umat Kristen Jawa. Bahkan ia juga mengadopsi tradisi mistisisme dan *selamatan* Jawa ke dalam tata ibadah gereja (Poplawska 2011, 189).

GKJ Kenalan yang terletak di lereng gunung Merbabu selain menggunakan karawitan Jawa dengan lagu-lagu yang terdapat dalam buku *Kidung Pengrawit* juga belakangan mengadopsi musik *campursari*. Musik *campursari* digunakan sebagai pengiring ibadah terutama dalam acara-acara khusus. Konon genre musik ini dipilih karena beberapa alasan, yaitu: 1) dapat memberikan kesegaran baru dalam penyelenggaraan peribadatan; 2) dapat diterima oleh semua generasi dan usia karena karakter musiknya yang lebih ringan; 3) menciptakan suasana peribadatan yang lebih bersukacita; dan 4) dapat digunakan mengiringi nyanyian jemaat klasik dan kontemporer terutama yang menggunakan tanda sukat 4/4 (Purnomo and Willyam 2023, 192–93).

Gerakan kontekstualisasi musik gerejawi di kalangan Kristen Protestan di Indonesia dimulai dari gagasan yang dilontarkan sejumlah musisi dan pemerhati musik gerejawi, pengubah lagu dan teolog untuk menerbitkan sebuah buku nyanyian jemaat yang bersifat kontekstual dan oikumenis. Hanya sayangnya gagasan ini tidak sepenuhnya mendapatkan sambutan yang baik dari gereja-gereja karena dianggap sebagai sesuatu yang ambisius dan tidak realistik. Walaupun menempuh perjalanan berliku-liku, pada tahun 1986 Yayasan Musik Gereja yang sebenarnya telah didirikan pada tanggal 11 Februari 1967 berhasil menerbitkan 478 lagu jemaat dalam sebuah buku berjudul *Kidung Jemaat*.

Dalam buku ini terdapat beberapa lagu karya komponis Indonesia seperti Ayub B.E. Polii, A.E. Wairata, Alfred Simanjuntak, Antonius Soetanta, S.J., Ben Silangit, Fridel Eduard Lango, Jeramin Tarigan Silangit dan Subronto Kusumo Atmojo. Beberapa dari karya ini mengadopsi nuansa etnik, misalnya Jawa pada lagu *Muliakan Tuhan Allah* (KJ nomor 14) dan *SabdaMu Abadi* (KJ nomor 50a).

Pada lagu nomor 333 dalam Kidung Jemaat yang berjudul *Sayur Kubis Jatuh Harga (Suan Kol)*, kita menemukan sebuah melodi lagu bercorak Batak Karo dengan syair yang sangat relevan dengan kondisi sosial dan kultural masyarakat Batak Karo. Teks lagu ini terinspirasi dari Habakkuk 3:17-19 yang berbunyi demikian: “Sekalipun pohon ara tidak berbunga, pohon anggur tidak berbuah, hasil pohon zaitun mengecewakan, sekalipun ladang-ladang tidak menghasilkan bahan makanan, kambing domba terhalau dari kurungan, dan tidak ada lembu sapi dalam kandang, namun aku akan bersorak-sorak di dalam TUHAN, beria-ria di dalam Allah yang menyelamatkanaku. ALLAH Tuhaniku itu kekuatanku: Ia membuat kakiku seperti kaki rusa, Ia membiarkanaku berjejak di bukit-bukitku (Untuk pemimpin biduan. Dengan permainan kecapi).” Dalam kitab ini, nabi Habakkuk membuat sebuah pernyataan iman yang luarbiasa bahwa sekalipun panen gagal dan tidak seekor pun ternak yang dimilikinya, Habakkuk akan senantiasa bersoraksorak dan memuji Tuhananya.

Dalam konteks Sumatera Utara, pohon ara bukanlah tanaman yang lazim dijumpai. Sebaliknya sayur kubis, tomat dan cengkeh merupakan tanaman khas daerah ini. Stasion Tarigan menulis lagu ini pada tahun 1983 dengan meminjam kitab Habakkuk 3:17-19 yang dicoba untuk diterjemahkan kembali dalam konteks Sumatera Utara sehingga kemudian melahirkan lagu *Sayur Kubis Jatuh Harga*. Teks asli lagu ini dengan judul *Suan Kol* dapat ditemukan dalam buku *Penambahahen Enden-Enden* nomor 8 atau *Kitab Enden-Enden* nomor 220 yang lazim digunakan oleh jemaat Gereja Batak Karo Protestan (Siahaan 2023).

Adapun lirik lagu *Sayur Kubis Jatuh Harga* adalah sebagai berikut:

*Sayur kubis jatuh harga, pohon tomat kena hama,
cengkeh pun tidak berbunga dan jualanku tidak laku.*

*Butir padi tak berisi, sampar ayam pun berjangkit,
hewan ternak sudah habis, kar'na terpaksa aku jual.*

*Namun aku puji Tuhan dan bersorak sukaria kar'na Dia Pohon
s'lamatku!*

*KepadaNya 'ku percaya, aku tidak akan jatuh: Tuhan Allah
kekuatanku.*

Baik Stasion Tarigan maupun nabi Habakkuk mengalami persoalan yang kurang lebih sama, yaitu panen mengalami kegagalan sementara ternak mati karena terkena wabah, namun sebagai pengikut Tuhan yang sejati mereka tidak pernah bersungut-sungut namun justru tetap bersorak-sorai dan bersukacita memuji Tuhannya.

Gerakan inkulturatif musik gerejawi di kalangan gereja Katolik di Indonesia sudah dimulai jauh sebelum dibentuk institusi resmi seperti Pusat Musik Liturgi di Yogyakarta. Pada tahun 1925, Cayetanus Hardjasoerata, seorang komponis musik karawitan kelahiran Yogyakarta yang menempuh pendidikan di Sekolah Guru (*Kweekschool*), telah menulis cukup banyak lagu untuk gereja berbasis karawitan Jawa Tengah. Pasca kepindahannya ke Surakarta, lagu-lagu gereja berbasis karawitan ini kemudian berkembang ke wilayah Ganjuran, Kalasan dan Wedi (Prier 1999, 9). Gerakan inkulturasinya ini berkembang semakin meluas pada masa Kardinal Soegijapranata terutama setelah mendapatkan izin secara resmi dari Roma untuk menggunakan irungan musik karawitan dalam misa (Susantina 2001, 9).

Tidak berselang jauh dari penerbitan buku *Kidung Jemaat*, pada tahun 1980 Pusat Musik Liturgi menerbitkan buku nyanyian inkulturatif bagi perayaan misa umat Katolik yang dikenal dengan nama *Madah Bakti*. Buku lagu dan doa ini mengalami revisi pada tahun 2000. Lagu-lagu yang terdapat dalam buku ini sebagian merupakan hasil lokakarya komposisi yang diadakan oleh Pusat Musik Liturgi di Yogyakarta dan beberapa daerah di Indonesia.

Pusat Musik Liturgi sendiri dibentuk pada tanggal 11 Juli 1971 dengan tujuan untuk menangani musik gereja dan membidani lahirnya nyanyian-nyanyian liturgis khas Indonesia. Sementara rekomendasi untuk melahirkan sebuah buku lagu dan doa yang dapat menyatukan dan memberi identitas umat Katolik di seluruh Indonesia lahir dalam Kongres Liturgi II PWI untuk Musik Gereja pada tahun 1973. Majelis Agung Waligereja Indonesia yang saat itu tengah antusias dan aktif dalam mendorong gerakan Indonesianisasi, menugaskan Pusat Musik Liturgi untuk merealisasikan mimpi besar tersebut hingga terbitlah buku *Madah Bakti* pada tahun 1980 (Tama 2018, 84).

Kontekstualisasi Musik Gerejawi di Indonesia dalam Dua Puluh Tahun Terakhir

Bagian ini akan membahas tentang kontekstualisasi musik gerejawi yang dilakukan baik oleh Yayasan Musik Gerejawi maupun dua Sinode Gereja dalam dua puluh tahun terakhir ini. Walaupun ada cukup banyak Sinode Gereja yang telah melaksanakan upaya kontekstualisasi dan memiliki buku nyanyian jemaatnya sendiri, misalnya: *Kidung Kabungahan* (Gereja Kristen Pasundan), *Kidung Pasamuwan Jawi* (Gereja Kristen Jawa), *Kidung Pamuji* (Gereja Kristen Protestan di Bali) dan *Nyanyikanlah Nyanyian Baru Bagi Tuhan* (Gereja Masehi Injili Minahasa), namun dalam tulisan ini hanya akan mengkaji Yayasan Musik Gereja serta dua sinode gereja, yaitu: Gereja

Protestan Maluku dan Gereja Kristen Protestan Indonesia.

1. Yayasan Musik Gerejawi

Bila dalam penyusunan buku *Kidung Jemaat* dan kemudian disusul dengan *Pelengkap Kidung Jemaat* yang terbit pada tahun 2007 hanya melibatkan tim penulis lagu gereja internal Yayasan Musik Gereja atau lazim disebut Tim Inti Nyanyian Gereja, maka dalam penyusunan buku *Kidung Keesaan* yang diterbitkan pada tahun 2021 sudah melibatkan penulis lagu eksternal. Untuk menghimpun lagu selain dari Tim Inti Nyanyian Gereja yang memberikan kontribusi sekitar 14 persen kurang dari total lagu yang ada (802 lagu), Yayasan Musik Gereja melakukan lokakarya penulisan lagu di Kupang, Toraja dan Palangkaraya; mengimbau sinode-sinode gereja untuk mengirimkan lagu-lagu yang sesuai dengan kriteria yang ditetapkan; serta aktif menghubungi para musisi gereja di Indonesia. Buku *Kidung Keesaan* bukan hanya memuat lagu-lagu jemaat bercorak Nusantara, tetapi juga genre pop, klasik dan dunia (Utomo, Sony W. Pesan E-mail ke Penulis, 14 April 2024).



Buku *Kidung Keesaan* lahir berdasarkan satu rekomendasi dari Konsultasi Nasional Musik Gereja yang diselenggarakan oleh Yayasan Musik Gereja pada tahun 2014 dan diikuti utusan Sinode maupun jemaat, termasuk juga musisi gereja. Menindaklanjuti rekomendasi ini, Yayasan Musik Gereja kemudian membentuk tim yang terdiri dari Tim Inti Nyanyian Gereja ditambah dengan pengurus dan karyawan Yayasan Musik Gereja. Tim penyusun ini beranggotakan 11 anggota Tim Inti Nyanyian Gereja, yaitu: Ernest Mariyanto, Antonius Soetanta SJ, Arnoldus Isaak Apituley, Bambang Yuswo Hadi, Godlief Soumokil, Margreth Lilipory, Michiel Karatem, Pontas Purba, Ronald Pohan, Wahono Hadi, dan Pdt. Weinata Sairin; serta D. Robert Nainggolan, Sony Widyo Utomo, Florence E.C. Pohan, dan Abdhi Khristianta Samuel (Utomo, Sony W. Pesan E-mail ke Penulis, 14 April 2024).

Di dalam penyusunan buku ini tim mengalami beberapa tantangan, yaitu: 1) waktu pertemuan Tim Inti Nyanyian Gerejawi yang relatif terbatas, yaitu 1 hingga 2 kali pertemuan dalam seminggu; 2) ketersediaan dana yang terbatas sehingga lokakarya hanya dapat dilakukan di tiga kota dan tidak dapat menjangkau seluruh wilayah di Indonesia; 3) respons yang kurang positif dari beberapa sinode terhadap permohonan pengiriman naskah lagu karya jemaatnya; serta 4) kurangnya keterampilan yang memadai dalam teori musik dan penulisan notasi lagu sehingga beberapa karya membutuhkan perbaikan yang serius. Sementara jumlah lagu yang cukup banyak sehingga berimbang pada ketebalan buku dan harga yang relatif tinggi juga menjadi permasalahan sendiri saat lagu ini dipasarkan. Selain itu keengganhan sebagian jemaat di beberapa wilayah di Indonesia untuk beranjak dari buku *Kidung Jemaat* dan *Pelengkap Kidung Jemaat* juga mengurangi jumlah penjualan buku (Utomo, Sony W. Pesan E-mail ke Penulis, 14 April 2024).

Dalam buku *Kidung Keesaan* yang resmi diterbitkan pada tahun 2021 terdapat sebuah lagu yang sangat relevan untuk

menggambarkan persoalan ekologis yang terjadi di Kalimantan Tengah. Deforestasi yang terjadi di Kalimantan Tengah dan disusul dengan perluasan penanaman kelapa sawit telah menyebabkan kerusakan lingkungan yang sangat parah, misalnya: hilangnya *forest coverage* (tutupan hutan), hilangnya keanekaragaman hayati, pencemaran air, dan erosi (Ayu 2021, 61). Hilangnya tutupan lahan ternyata juga berpengaruh terhadap respons hidrologis Daerah Aliran Sungai terutama dalam bentuk peningkatan erosi tanah dan penurunan simpanan air (Anwar et al. 2011, 126).

Lagu berjudul *Semak Belukar Mengering* yang terdapat dalam Kidung Keesaan nomor 733 teksnya ditulis oleh Ernest Mariyanto dan melodi lagu oleh Gerhard Gere. Lagu ini mengadopsi nuansa Dayak dan dihasilkan melalui lokakarya yang diselenggarakan oleh Yayasan Musik Gereja di Palangkaraya pada tahun 2016.

Syair lagu berbunyi sebagai berikut:

*Semak belukar mengering, dan hutan rimbun pun gersang.
Si jahat datang menyerbu mulai membakar, menebang.*

*Malapetaka menerpa manusia dan lingkungannya.
Udara tak lagi segar, penuh dengan asap tebal.*

*Manusia, hewan dan ternak terjangkit wabah yang seram,
terhimpit duka yang pedih, mulai merana hidupnya.*

*Tuhan, ampuni umatMu, ingatkan akan p'rintahMu,
supaya kami pun setia menjaga alam, karyaMu.*

Si jahat dalam teks lagu ini dapat digambarkan sebagai sejumlah pengusaha yang serakah ataupun pembalak hutan yang tidak semata-mata hanya mengejar keuntungan untuk diri mereka dan tidak memikirkan dampak dari apa yang mereka lakukan terhadap lingkungan ekologis. Bukan rahasia bahwa di

satu sisi pembakaran lahan berpotensi meningkatkan kesuburan tanah tua seperti podsolik merah kuning, tetapi di sisi lain pembakaran tanah terutama tanah gambut justru merusak tanah organik dan menghilangkan vegetasi (Wasis 2003, 80).

Kebakaran hutan dan lahan di Kalimantan Tengah yang hampir terjadi setiap tahun telah menyebabkan tingkat polusi udara yang sangat tinggi. Konon saat terjadi kebakaran hutan di Kalimantan Tengah tingkat konsentrasi partikulat (*particulate matter*) untuk partikel udara yang berukuran lebih kecil atau sama dengan 2,5 mikrometer mencapai di atas angka 200. Angka ini menunjukkan kategori tidak sehat mengingat bahwa ambang batas yang dapat ditolerir oleh manusia adalah 100. Saat kebakaran hutan dan lahan terjadi, asap tebal berwarna kuning menyelimuti hampir seluruh wilayah Kalimantan Tengah. Peristiwa ini dipotret oleh sang penulis syair melalui bait kedua yang berbunyi: “Udara tak lagi segar, penuh dengan asap tebal.”

Kualitas udara yang buruk ini telah meningkatkan kasus Infeksi Saluran Pernafasan Atas (ISPA) pada manusia, serta alergi, infeksi dan iritasi kulit pada hewan. Penyakit ini ditunjukkan dengan jelas melalui bait ketiga lagu ini: “Manusia, hewan dan ternak terjangkit wabah yang seram, terhimpit duka yang pedih, mulai merana hidupnya.”

2. Sinode Gereja Protestan Maluku

Menindaklanjuti salah satu rekomendasi dalam Sidang Sinode Gereja Protestan Maluku ke-35 pada tahun 2005, maka kemudian dibentuk tim penyusun Buku *Nyanyian Jemaat Gereja Protestan Maluku* pada tahun 2007. Dalam penjelasan tentang lambang yang digunakan dalam sampul buku, ini instrumen tiup terbuat dari kerang atau dikenal dalam bahasa lokal sebagai *bia*, menggambarkan semangat Gereja Protestan Maluku untuk mengembangkan pelayanan dalam bidang musik dan ibadah yang bersifat kontekstual, relevan, konstruktif dan oikumenis (GPM 2012).



Walaupun buku ini sudah mengalami revisi sebanyak dua kali, namun dianggap belum mengakomodasi seluruh lagu berbahasa daerah dari wilayah pelayanan Gereja Protestan Maluku, misalnya Maluku Utara dan Kepulauan Aru. Karena itulah Majelis Pekerja Harian Sinode Gereja Protestan Maluku berinisiatif untuk menerbitkan buku *Nyanyian Jemaat GPM Jilid*

2. Dalam penyusunan ini Sinode Gereja Protestan Maluku membebankan tugas ini kepada komisi Permanen Liturgi dan Musik Gereja Sinode Gereja Protestan Maluku yang dibentuk pasca persidangan Sinode ke-38, tepatnya pada tanggal 15 Agustus 2021 (Salenussa, Peter. Pesan E-mail ke Penulis, 16 April 2024).

Komisi ini bekerja sama dengan Lembaga Pembinaan Jemaat Gereja Protestan Maluku bidang peribadahan dan musik gereja mengadakan pelatihan menulis lagu jemaat terutama di wilayah Maluku Utara, Aru, Kei dan Seram. Sejauh ini dari pelatihan penulisan lagu yang diselenggarakan di Maluku Utara (meliputi: Ternate, Bacan, Obi, dan Kepulauan Sula) dengan penyelenggaraan bertempat di Klasis Bacan, serta Pulau Aru (meliputi: Aru Tengah dan Aru Selatan) dengan kegiatan bertempat di Klasis Pulau Aru, Dobo telah menghasilkan sekitar 30 lagu baru gubahan anggota jemaat Gereja Protestan Maluku. Selain itu komisi juga mendapatkan sejumlah lagu yang dihasilkan dari pelatihan menulis lagu dengan menggunakan bahasa Alune (Seram) yang diselenggarakan oleh Badan

Penerjemah Alkitab GPM dengan bertempat di Laboratorium Musik Gereja dan Liturgi Fakultas Teologi UKIM pada tanggal 23 hingga 26 Mei 2023 (Salenussa, Peter. Pesan E-mail ke Penulis, 16 April 2024).

Di dalam penyusunan buku *Nyanyian Jemaat Gereja Protestan Maluku Jilid 2* ini, komisi menekankan lagu-lagu yang mengakomodasi tema-tema teologis baik yang bersifat aklamatif maupun proklamatif, serta mengakomodasi liturgi dan tahun gerejawi. Selain itu lagu-lagu yang ditulis harus memiliki kesederhanaan dalam hal bentuk maupun motif melodik, serta menggunakan pola-pola etnik tradisional Maluku seperti skala nada pentatonik, pola ritme tifa dan *totobuang*.¹ Di dalam penyusunan buku ini komisi mengalami kesulitan terutama berkaitan dengan wilayah geografis Maluku yang luas dan terdiri dari gugusan pulau. Seringkali pelatihan yang sudah direncanakan di suatu tempat terpaksa harus dipindahkan karena akomodasi yang tidak memadai atau perubahan cuaca yang ekstrim (Salenussa, Peter. Pesan E-mail ke Penulis, 16 April 2024).

Bila dalam buku *Kidung Jemaat* nomor 333 kita menemukan sebuah lagu dari Batak Karo berjudul *Sayur Kubis Jatuh Harga* yang teksnya sangat relevan menggambarkan kesaksian iman Habakkuk dalam konteks Sumatera Utara, maka pada *Buku Nyanyian Jemaat Gereja Protestan Maluku* ini kita menemukan lagu bernuansa sama berjudul *Lelemuku Tidak Berbunga* gubahan Ots Kilanmase. Bila dalam lagu *Sayur Kubis Jatuh Harga*, Stasion Tarigan menggantikan pohon ara, pohon anggur, pohon zaitun dan gandum dengan sayuran yang lebih relevan dengan konteks Sumatera Utara, yaitu kubis, tomat, dan cengkeh; sebaliknya dalam konteks Maluku Ots Kilanmase menggantinya dengan bunga *lelemuku* (anggrek), pohon mangga, pala, cengkeh dan kopra. Syair lagu berbunyi sebagai berikut:

1. Instrumen gong yang terdiri dari 12 hingga 14 buah gong.

*Lelemuku tidak berbungaan dan pohon mangga pun tak berbuah.
Hasil cengkeh, pala dan kopra pun sangat mengecewakan.*

*Palawija diserang hama, flu burung juga menyerang unggas.
Kambing, ayam dalam kandangnya t'lah habis kar'na kujual.*

Refrein:

*Namun aku bergembira ria dan selalu memuji Tuhan
kar'na hanya Dialah Allah yang memb'rikan aku kekuatan.*

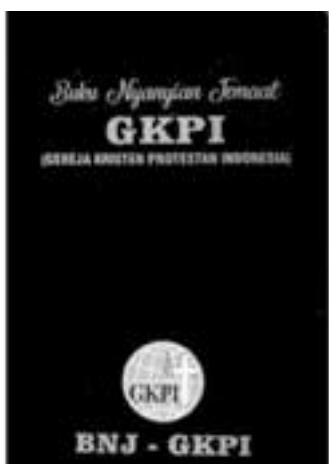
Pada saat lagu ini ditulis, negara-negara di dunia khususnya Asia tengah menghadapi wabah flu burung atau dikenal dengan Avian Influenza semenjak tahun 2003. Penyakit flu burung pertamakali masuk ke Indonesia pada Agustus 2003 yang dimulai dari peternakan ayam petelur di Kecamatan Legok, Tangerang. Wabah kemudian meluas hingga ke-11 provinsi termasuk Jawa dan Bali serta menimbulkan dampak ekonomi yang besar (Basuno 2008, 317). Flu burung yang awalnya hanya menyerang unggas, pada tahun 2005 mengalami mutasi menjadi A H₅N₁ dan menyerang manusia (Primadi 2017). Ots Kilanmase meminjam wabah flu burung untuk menggambarkan dahsyatnya dampak yang diakibatkan oleh wabah ini terhadap kehidupan unggas, selain juga kerugian ekonomi terhadap para peternak unggas.

3. Sinode Gereja Kristen Protestan Indonesia

Inisiatif untuk menerbitkan *Buku Nyanyian Jemaat GKPI* berasal dari Pdt. Patut Sipahutar yang menjabat sebagai bishop Gereja Kristen Protestan Indonesia dari tahun 2010 hingga 2015. Dalam pembicaraan dengan Mauly Purba, beliau menyampaikan kerinduannya agar Gereja Kristen Protestan Indonesia yang selama ini menggunakan *Buku Ende*, buku nyanyian jemaat yang digunakan oleh Huria Kristen Batak Protestan dan beberapa

gereja Protestan Batak lainnya di Sumatera Utara, untuk memiliki buku nyanyian jemaat sendiri berbahasa Indonesia.

Akhirnya pada tanggal 12 Oktober 2011 dibentuk Tim Penyusunan Buku Nyanyian Jemaat GKPI berdasarkan SK No: 295/N.2/X/2011. Tim ini beranggotakan 11 orang yang terdiri dari: Mauly Purba (ketua), Pdt. J.D. Manullang, Pdt. Berman Manalu, Pdt. Bonarmanjaya Sitohang, Pdt. S.B. Purba, Pdt. J.C.Z. Pasaribu, Pdt. Lofty Sihotang, Pdt. Humala Lumbantobing, dan anggota Urusan Musik Gereja, Koor dan Nyanyian yaitu: Amudi Lumbantobing, Pdt. U.T.P. Tambunan, dan Lumongga boru Lumbantobing. Tugas utama tim adalah melakukan penerjemahan lagu-lagu yang terdapat dalam *Buku Ende* serta bila memungkinkan menambahkan lagu-lagu karya jemaat GKPI (Purba, Mauly. Pesan E-mail ke Penulis, 16 April 2024).



Setelah bekerja sekitar 5 tahun lamanya, Tim Penyusunan Buku Nyanyian Jemaat GKPI berhasil menyelesaikan edisi percobaan yang terdiri dari 611 nyanyian pada bulan September 2015. Dalam edisi percobaan ini tim memutuskan tidak menerjemahkan seluruh lagu yang terdapat dalam *Buku Ende* terutama lagu-lagu yang jarang dinyanyikan dan dikenal oleh jemaat. Sementara dari sekitar 600 lebih lagu yang terdapat dalam edisi awal ini, sekitar 100 lagu merupakan karya jemaat (Purba, Mauly. Pesan E-mail ke Penulis, 16 April 2024).

Edisi percobaan kemudian mengalami revisi setelah mendapatkan catatan dari anggota jemaat seperti: penerjemahan dan penulisan notasi yang kurang tepat, pemilihan jenis dan

ukuran huruf yang perlu diperbaiki, dan lain-lain. Edisi revisi atau edisi pertama terbit pada Januari 2018 dan terdiri dari 652 nyanyian, dengan 128 nyanyian merupakan karya anggota jemaat Gereja Kristen Protestan Indonesia. Dalam *Buku Nyanyian Jemaat GKPI* edisi awal ini lagu-lagu ciptaan jemaat disaring berdasarkan 2 kriteria, yaitu: 1) bersifat Alkitabiah, dan 2) merupakan kesaksian hidup kekristenan. Tim juga tidak menentukan genre musik dari karya jemaat sehingga di dalam buku ini terdapat berbagai ragam genre musik seperti pop rohani dan bernuansa etnik (Purba, Mauly. Pesan E-mail ke Penulis, 16 April 2024).

Kesulitan yang dihadapi oleh tim dalam penyusunan buku ini meliputi: 1) lokasi anggota tim yang tersebar di Medan dan Jakarta sehingga membutuhkan pembiayaan yang besar untuk mengumpulkan seluruh anggota; 2) perbedaan pendapat di antara anggota tim dalam menginterpretasikan teks lagu yang akan diterjemahkan; dan 3) penyuntingan lagu-lagu karya jemaat yang secara teologis memiliki teks yang baik namun tidak didukung oleh melodi yang menarik, dan sebaliknya (Purba, Mauly. Pesan E-mail ke Penulis, 16 April 2024).

Penutup

Kontekstualisasi merupakan sebuah keniscayaan yang wajib dilakukan agar gereja tetap relevan dalam menjawab tantangan dan persoalan zaman yang selalu berubah. Seperti yang dicetuskan Martin Luther pada tahun 1517, yaitu: *Ecclesia reformata semper reformanda* (gereja reformasi haruslah terus memperbaharui dirinya), gereja sebagai tubuh Kristus di dunia haruslah selalu memperbaharui dirinya dan peka dalam melihat dan menjawab persoalan-persoalan politik, ekonomi, sosial, budaya maupun teknologi yang terjadi di sekitarnya maupun secara global. Melalui kontekstualisasi, pokok-pokok pengajaran gereja tidak berhenti hanya sekadar himpunan nilai-nilai kebijakan dan moral, tetapi lebih membumi dan relevan

dengan situasi dan kebutuhan anggota jemaat dan masyarakat di sekitarnya.

Kontekstualisasi yang awalnya bermula dari bidang misiologi, yaitu keprihatinan gereja terhadap model pewartaan Kabar Baik yang seakan tidak mempedulikan budaya lokal, akhirnya menjalar ke bidang teologi dan musik gerejawi. Dalam konteks berteologi, teologi kontekstual dipahami sebagai pendekatan teologis yang menyadari konteks dimana ia berada dan cara menanggapi konteks tersebut. Singkatnya teologi kontekstual berkaitan dengan bagaimana pokok-pokok pengajaran Kristen bersifat relevan dalam konteks yang berbeda-beda.

Secara formal kontekstualisasi musik gerejawi di Indonesia baru dimulai pada awal tahun 1980an melalui apa yang dilakukan oleh Yayasan Musik Gereja dalam menerbitkan buku *Kidung Jemaat*. Namun cikal bakal gerakan kontekstualisasi sebenarnya sudah dimulai jauh pada masa Coenrad L. Coolen pada awal Abad XX lalu dilanjutkan oleh Kiai Sadrach. Walaupun istilah “kontekstualisasi” belum dikenal pada masa Coolen dan Kiai Sadrach, tetapi semangat meletakkan iman agar relevan dalam konteks budaya lokal sudah dimulai.

Ketidakterikatan kontekstualisasi hanya pada aspek budaya lokal tetapi juga isyu-isu terkait modernitas menyebabkan kontekstualisasi musik gerejawi berjalan jauh lebih fleksibel dibandingkan inkulturasinya musik gerejawi. Hal ini terpotret secara jelas baik melalui penerbitan buku *Kidung Keesaan* oleh Yayasan Musik Gereja, buku *Nyanyian Jemaat Gereja Protestan Maluku* dan *Buku Nyanyian Jemaat Gereja Kristen Protestan Indonesia* yang tidak hanya mengakomodasi lagu-lagu bernuansa etnis, tetapi juga tradisi gereja Barat dan rohani kontemporer. Keragaman genre yang terdapat pada ketiga buku nyanyian ini menawarkan pilihan lagu yang lebih luas bagi jemaat. Keanekaragaman pilihan juga membantu jemaat dari berbagai lapisan usia, latarbelakang etnis dan sosial untuk menikmati genre musik yang disukainya.

Dalam salah satu tulisannya, I-to Loh (2005, 2), seorang musisi gereja dan etnomusikolog dari Taiwan, menuduh bahwa gereja-gereja di Asia ibarat pisang, di satu sisi memiliki kulit berwarna kuning, tetapi di sisi lain isinya berwarna putih. I-to Loh ingin menyindir gereja-gereja Asia yang secara kultural berbeda dengan gereja Barat, tetapi justru mengadopsi dan mempraktikkan teologi, liturgi maupun musik yang sepenuhnya berasal dari Barat. Kontekstualisasi membantu gereja-gereja di wilayah Asia dan Afrika untuk merumuskan jati dirinya sebagai sesama pengikut Kristus tetapi juga menonjolkan keunikannya masing-masing. Seperti yang dituliskan oleh Daniel Tambyrajah Niles, seorang pendeta, teolog, ahli gereja, penginjil dan presiden Konferensi Gereja-Gereja Methodist Srilangka:

The gospel is like a seed and you have to sow it. When you sow the seed of the gospel in Palestine, a plant that can be called Palestinian Christianity grows....The seed of the Gospel is later brought to America and a plant grows of American Christianity. Now when missionaries came to our lands they brought not only the seed of the Gospel, but their own plant of Christianity, flower pot included! So, what we have to do is to break the flower pot, take out the seed of the Gospel, sow it in our cultural soil, and let our own version of Christianity grow (Hawn 2003, 32).

Injil itu ibarat benih yang harus kamu tanam. Ketika kamu menanam benih Injil itu di Palestina, maka tanaman yang bertumbuh disebut dengan kekristenan Palestina....Benih Injil ini kemudian dibawa ke Amerika sehingga menumbuhkan tanaman kekristenan Amerika. Kemudian saat pekarab Injil datang ke negeri kita, mereka bukan hanya membawa benih Injil, tetapi juga dengan potnya! Maka yang harus kita lakukan adalah memecahkan pot tersebut, mengambil benih Injil dan menanamnya kembali di tanah budayawi kita, maka versi kekristenan baru akan bertumbuh.

Niles ingin mengatakan bahwa kontekstualisasi adalah upaya yang dilakukan kekristenan di Indonesia, Singapura, Filipina,

Malaysia dan dimanapun juga untuk memecahkan “pot” yang dibawa oleh para misionaris serta memindahkan benih Injil yang ada di dalamnya ke tanah kultural yang kita miliki. Perjalanan memang masih panjang, tetapi upaya kontekstualisasi dalam bidang teologi, tata ibadah dan musik gerejawi yang dilakukan di Indonesia sudah menunjukkan perkembangan ke arah yang menggembirakan. Kiranya di kemudian hari seluruh sinode gereja di Indonesia berani membuat keputusan untuk memecah “pot” yang diwariskan para misionaris Barat, dan mencari corak dan keunikan yang menggambarkan jati diri kita sebagai kekristenan Indonesia.

Daftar Pustaka

- Anwar, Moch, Hidayat Pawitan, Kukuh Murtilaksono, and I Nengah Surati Jaya. 2011. "Respons Hidrologi Akibat Deforestasi Di DAS Barito Hulu, Kalimantan Tengah." *Jurnal Manajemen Hutan Tropika* 17 (3): 119–26.
- Ayu, Katriani Puspita. 2021. "Ekspansi Perkebunan Kelapa Sawit Di Kalimantan Tengah: Mekanisme Politik Di Balik Kerusakan Ekologi." *Journal SOSIOLOGI* 4 (2): 61–71.
- Basuno, Edi. 2008. "Review Dampak Wabah Dan Kebijakan Pengendalian Avian Influenza Di Indonesia." *Analisis Kebijakan Pertanian* 6 (4): 314–34.
- Batmyanik, Aloysius. 2012. "Inkulturasasi Dalam Ibadah Suatu Tinjauan Pastoral Teologis." *Jurnal Masalah Pastoral* 1 (1): 1–12.
- Bauer, Bruce L. 2005. "Avoiding Comfortable Syncretism by Doing Critical Contextualization." *Journal of Adventist Mission Studies* 1 (2): 18–33.
- Bevans, Stephen. 2002. *Models of Contextual Theology. Theological Studies*. Revised an. Maryknoll: Orbis Books.
- Cipta, Samudra. 2020. "Membangun Komunitas Kristen Kang Mardika: Kyai Sadrach Dalam Sejarah Kekristenan Di Jawa (1869-1923)." *SUNDERMANN: Jurnal Ilmiah Teologi, Pendidikan, Sains, Humaniora Dan Kebudayaan* 13 (2): 65–72.
- Coe, Shoki. 1993. *Recollections and Reflections. Formosan Christians for Self-Determination*.
- Dickson Kwesi, A. 2006. "The Bible and African Life and Thought in Dialogue." *African Theology*, 93–123.

- End, Th Van den. 1987. *Ragi Carita 1*. Vol. 1. BPK Gunung Mulia.
- GPM. 2012. *Nyanyian Jemaat Gereja Protestan Maluku*. Ketiga. Ambon: Gereja Protestan Maluku.
- Hawn, C Michael. 2003. *Gather into One: Praying and Singing Globally*. Wm. B. Eerdmans Publishing.
- Hesselgrave, David J. 1995. "Contextualization That Is Authentic and Relevant." *International Journal of Frontier Missions* 12 (3): 115–19.
- Ilogu, Edmund. 1974. *Christianity and Ibo Culture*. Brill Archive.
- Kato, Byang H. 1975. "The Gospel, Cultural Context and Religious Syncretism." In *Let the Earth Hear His Voice*. Vol. 1217. Worldwide Publications: Minneapolis, Minnesota.
- Kraft, Charles H. 1999. "Culture, Worldview and Contextualization." *Perspectives on the World Christian Movement* 3: 384–91.
- Listya, Agastya Rama. 2020. "Kekristenan, Tradisi Memukul Gong Di Nusak Keka Dan Talaue, Kecamatan Rote Selatan, Kabupaten Rote-Ndao, Dan Upaya Revitalisasi." In *Agama & Budaya Nusantara Pasca Kristenisasi*, 31–52. Yogyakarta: eLSA Press.
- Loh, I-to. 2005. "To.'Contextualization versus Globalization: A Glimpse of Sounds and Symbols in Asian Worship.'" In *ISM Journal Colloquium*.
- Okunade, Abraham Adebanjo. 2022. "New Testament Contextualization and Inculturation in Nigeria." *Pharos Journal of Theology* 103 (2).
- Poplawska, Marzanna. 2011. "Christianity and Inculturated Music in Indonesia." *Southeast Review of Asian Studies* 33: 186–98.

- Prier, K.E. 1999. *Inkulturasi Musik Liturgi*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Primadi, Oscar. 2017. "Kemenkes Umumkan Kasus Flu Burung Ke-200." Sehatlah Negeriku, Sehatlah Bangsaku. 2017. <https://sehatnegeriku.kemkes.go.id/baca/rilis-media/20171016/4423681/kemenkes-umumkan-kasus-flu-burung-200/>.
- Purnomo, Andreas Kurniawan, and Verry Willyam. 2023. "Kontekstualisasi Penggunaan Campursari Dalam Ibadah Gerejawi: Studi Kasus GKJ Kenalan Magelang." *BONAFIDE: Jurnal Teologi Dan Pendidikan Kristen* 4 (2): 177–97.
- Schreiter, Robert J. 2007. *Constructing Local Theologies*. Orbis Books.
- Shaffer, Jacqueline. 1956. "Experiments in Indigenous Church Music among the Batetela." *African Music: Journal of the International Library of African Music* 1 (3): 39–42.
- Shenk, Wilbert R. 2005. "The Missionary Encounter with Culture since the Seventeenth Century." *Appropriate Christianity*, 35–48.
- Shorter, Aylward. 2006. *Toward a Theology of Inculturation*. Wipf and Stock Publishers.
- Siahaan, Eri Yulia. 2023. "Sayur Kubis Jatuh Harga', Tembang Iman Dari Tanah Karo Menyapa Kabupaten Bogor: Apa Jawabmu?" 2023. <https://www.melintas.id/ragam/342768685/sayur-kubis-jatuh-harga-tembang-iman-dari-tanah-karo-menyapa-kabupaten-bogor-apa-jawabmu?page=2>.
- Stanley, Brian. 2007. "Inculturation: Historical Background, Theological Foundations and Contemporary Questions." *Transformation* 24 (1): 21–27.

- Susantina, Sukatmi. 2001. *Inkulturasi Gamelan Jawa: Studi Kasus Di Gereja Katolik Yogyakarta*. Philosophy Press.
- Sylado, Remy. 2003. "Musik Bacaan Dan Bacaan Musik." In *Antologi Seni 2003: Panorama Dan Isu Dominant Seni Indonesia 1960–2003*, edited by Agus Dermawan, 1–29. Jakarta: Yayasan Seni Cherry Red.
- Tama, SAHP. 2018. "Inkulturasi Prier Memperkaya Ekspresi Iman Dengan Musik." *Jurnal Teologi* 7 (1): 77–96.
- Wasis, Basuki. 2003. "Dampak Kebakaran Hutan Dan Lahan Terhadap Kerusakan Tanah." *Jurnal Manajemen Hutan Tropika* 9 (2): 79–86.



Bab 10

Berdakwah di Jalur Musik Jejak Perjalanan Sanggar Ki Ageng Ganjur

Ngatawi Al Zastrouw

Pendahuluan: Landasan Pergerakan

Ki Ageng Ganjur (KAG) adalah komunitas seni yang menjadikan musik sebagai sarana dakwah dan jalan pengabdian. Sejak awal dibentuk, musik KAG memang didedikasikan untuk membentuk musik spiritual-religius, yakni musik yang mampu menggali spirit religiusitas sebagai sarana merajut perbedaan, menyampaikan pesan kemanusiaan, kedamaian dan persaudaraan. Inilah semangat dan cita-cita yang dibangun oleh para penggagas dan pendiri komunitas KAG.

Semangat ini muncul sebagai respons atas kondisi sosial politik tahun 1990-an yang represif dan otoriter di bawah rezim Orde Baru (OB). Kelahiran KAG tidak dapat dilepaskan dari gerakan mahasiswa yang menentang otoritarianisme rezim OB yang represif (Sauthwood, 2012; Fatimah, 2007; Hadi & Kasuma, 2012). Dapat dikatakan, keberadaan KAG merupakan bagian dari gerakan mahasiswa pada zamannya lantaran para perintis dan pendiri KAG adalah para aktifis mahasiswa yang menggunakan musik sebagai sarana pergerakan, mengekspresikan protes, dan menumbuhkan sikap kritis masyarakat.

Berakhirnya pemerintahan OB (1998) dan munculnya orde Reformasi,¹ bukan berarti tugas KAG selesai. Di era reformasi, aktifitas KAG justru semakin meningkat, karena makin banyak persoalan dan beban yang perlu direspon. Meskipun reformasi telah meniupkan angin segar perubahan dan kebebasan, namun di sisi lain, reformasi telah membuat bangsa ini retak akibat tingginya tarik menarik kepentingan politik dan masuknya berbagai ideologi transnasional di Indonesia.

Di era reformasi, bangsa Indonesia mendapat tekanan dari dua arah: dari sisi kiri, muncul tekanan dari ideologi liberalisme yang mengedepankan nilai-nilai kebebasan individu secara mutlak. Sementara dari sisi kanan, bangsa ini mendapat tekanan dari ideologi “fundamentalisme” dan puritanisme agama (khususnya Islam). Keduanya muncul dalam berbagai gerakan sosial yang menyebabkan terjadinya keretakan bangsa.

Atas nama kebebasan individu, gerakan liberalisme menghancurkan beberapa sendi kehidupan dan tatanan sosial bangsa seperti terlihat pada sistem ekonomi liberal yang eksplotatif, munculnya budaya pragmatis-materialis yang pada ujungnya melahirkan kesenjangan sosial, demoralisasi dan sejenisnya. Di sisi lain, muncul gerakan intoleran, eksklusif, dan radikal yang menolak bentuk dan dasar negara (Wahid, 2009). Atas nama agama (Islam), sekelompok orang dan ormas tega melecehkan nilai-nilai kemanusiaan dengan tindakan menghasut, menebar kebencian, memfitnah bahkan membunuh sesama umat manusia dengan cara-cara yang sadis dan biadab.

Kondisi sosial inilah yang membuat KAG terpanggil untuk terus mengintensifkan gerakan merajut keberagaman, menyemai semangat persaudaraan antarsesama warga bangsa dan umat

1. Reformasi adalah salah satu peristiwa monumental dalam sejarah Indonesia. Munculnya era ini ditandai dengan lengsernya Soeharto sebagai Presiden RI yang menjadi pertanda berakhirnya kekuasaan OB. Dalam era reformasi ini terjadi perubahan besar-besaran terhadap lanskap politik Indonesia (Suparno, 2012).

manusia pada umumnya. Untuk mewujudkan idealisme ini, maka KAG berkeliling Indonesia, mengunjungi pesantren dan komunitas, mulai yang ada di perkotaan sampai pelosok desa dan daerah pedalaman, untuk menyampaikan pesan damai dan persaudaraan sebagai aktualisasi spirit keagamaan.

Dari perjalanan pulau ke pulau, kota ke kota sampai ke pelosok desa ini, KAG dapat melihat kehidupan nyata masyarakat, mendengarkan secara langsung keluhan dan harapan warga bangsa, menangkap kegelisahan dan perasaan mereka. Semua ini menjadi inspirasi yang memperkuat tekad dan memantapkan hati para personil KAG untuk memilih jalan kebudayaan melalui musik sebagai sarana pengabdian dan dakwah, meyebarkan Islam *rahmatan lil ‘alamin* (berkah bagi seluruh alam) yang toleran, moderat dan berkebudayaan. Inilah yang menyebabkan stamina KAG bisa bertahan hingga saat ini. Bertahan di jalan sunyi kebudayaan di tengah hingar bingar dan gebyar industrialisasi musik yang menawarkan berbagai keuntungan materi, popularitas dan fasilitas. Spirit keagamaan yang kritis, toleran, moderat dan *rahmatan lil ‘alamin* inilah yang menjadi landasan pergerakan komunitas KAG. Dengan spirit ini, musik tidak sekedar berfungsi sebagai hiburan dan alat mencapai kebutuhan ekonomi tetapi juga berfungsi sebagai sarana pergerakan dan edukasi.

Tulisan ini akan memaparkan jejak-jejak perjalanan dakwah kultural melalui musik yang dilakukan KAG sejak berdiri sampai tahun 2023 beserta kisah-kisah dan berbagai peristiwa yang terjadi di dalamnya. Artikel ini lebih merupakan catatan etnografis atas perjalanan dakwah kultural yang dilakukan oleh komunitas musik KAG². Dapat dikatakan tulisan ini merupakan

2. Catatan etnografis merupakan bagian dari metode penelitian kualitatif dalam antropologi. Menurut Spradley (1980), Atkinson (1992), dan Wolcott (1997), etnografi adalah penjelasan tentang budaya atau fenomena sosial dengan maksud untuk mempelajari dan memahami tentang kehidupan individu. Etnografi berarti dari orang, yang menjelaskan secara langsung dari kultur dan subkultur individu tersebut.

rekam jejak perjalanan Ki Ageng Ganjur dalam melakukan dakwah kultural melalui musik.

Sejarah Berdirinya Musik Ki Ageng Ganjur: Mencari Kebenaran Melalui Kebetulan

Sejarah pembentukan Sanggar Ki Ageng Ganjur Yogyakarta berawal dari kegelisahan beberapa aktifis mahasiswa IAIN (Institut Agama Islam Negeri) sekarang menjadi UIN (Universitas Islam Negeri) Sunan Kalijaga Yogyakarta yang tergabung dalam Unit Kegiatan Mahasiswa (UKM) Orkes Gambus Al-Jami'ah. Mereka merasa prihatin melihat perkembangan dunia kesenian pada umumnya dan musik pada khususnya yang lebih didominasi oleh aspek industri dan komersial sehingga cenderung mengabaikan kualitas berkeseniaan karena terbelenggu oleh selera pasar yang sengaja diciptakan oleh para pengusaha industri hiburan.

Kegelisahan dan keinginan untuk terus bergelut dengan dunia musik mendorong semangat dan idealisme para aktifis tersebut untuk membuat komunitas yang dapat menjadi sarana mengembangkan kreatifitas bermusik. Dipelopori oleh Al-Zastrouw, Choerul Anwar, Ujang Hanief Musthofa dan Umi Darurohmah dari kampus IAIN Sunan Kalijaga dan Tutut P, Tri Widodo dari kampus ISI Yogyakarta serta Mamiek S (seorang seniman Yogyakarta) akhirnya terbentuklah suatu komunitas musik yang menampung beberapa musisi dari kampus IAIN dan ISI Yogyakarta. Saat pertama kali dibentuk, komunitas ini belum memiliki nama.

Pendirian komunitas ini diharapkan dapat menjadi “kawah candradimuka” untuk menuangkan segala ide dan mengeksplorasi berbagai gagasan tentang makna dan hakekat berkeseniaan. Selain itu, komunitas ini juga berfungsi sebagai

upaya pengembangan jati diri dan sarana mengimplementasikan spiritualitas keberagamaan. Pendeknya, para mahasiswa dan anak muda yang tergabung dalam komunitas ini ingin menjadikan musik dan kesenian sebagai media dakwah dan pemberdayaan masyarakat.

Selain kesamaan visi dan idealisme, pembentukan komunitas itu juga didukung oleh kesamaan hobi, bakat dan minat. Mereka adalah mahasiswa yang memiliki hobi, *passion* dan bakat di bidang seni musik. Faktor lain yang mendukung terbentuknya komunitas ini adalah latar belakang sosial, yaitu sama-sama berasal dari komunitas pesantren NU yang kental dengan berbagai tradisi dalam beragama.

Setelah melalui proses pencarian dan perdebatan panjang maka bertepatan dengan Peringatan HUT Kemerdekaan RI ke-50 Tahun 1995 yang dipropagandakan pemerintah saat itu sebagai “Ulang Tahun Indonesia Emas,” komunitas tersebut melakukan pementasan musik kontemporer di Lapangan Utara IAIN Sunan Kalijaga Yogyakarta dengan tajuk “*Renungan dan Keprihatinan Indonesia Cemas*”. Judul *event* ini merupakan wacana tandingan sekaligus *plesetan* dari slogan resmi pemerintah tersebut. Kemunitas inilah yang menjadi embrio lahirnya KAG.

Pemilihan jalur musik kontemporer akulturatif yang dijiwai spiritualitas keberagamaan memang sebuah pilihan sulit mengingat derasnya perkembangan jenis musik yang berorientasi pada selera pasar (*profit-oriented*). Namun setapak demi setapak dan setelah melalui masa konsolidasi yang cukup melelahkan disertai konsultasi dan pencarian dukungan ke berbagai tokoh masyarakat antara lain KH. Abdurrahman Wahid (Gus Dur), KH. A. Musthofa Bisri (Gus Mus) dan Franky Sahilatua, “embrio” komunitas tersebut mulai menampakkan bentuk. Atas restu, dorongan moral maupun spiritual dari para tokoh tersebut serta amanat langsung dari Gus Dur kepada saya (Al-Zastrouw Ng), maka dibentuklah sebuah komunitas musik

Sanggar Ki Ageng Ganjur Yogyakarta pada tahun 1996 yang dipimpin oleh saya sendiri yang waktu itu aktivis mahasiswa IAIN Sunan Kalijaga.

Amanat Melalui Sebuah Nama

Nama KAG diambil berdasarkan saran dan petunjuk dari Gus Dur yang merujuk pada nama seorang *waliyullah* (wali) yaitu Syekh Abdurrahman yang hidup pada zaman Kerajaan Demak. Makam Syekh Abdurrahman yang dikenal dengan sebutan KAG (Mbah Ganjur) ini ada di daerah Ngroto, Kecamatan Godong, Kabupaten Grobogan.

Ada kejadian menarik yang menjadi latar belakang mengapa Gus Dur memerintahkan saya untuk mendirikan kelompok musik dengan nama KAG. Pada tahun 1991, Gus Dur (diantar oleh saya) melakukan ziarah ke suatu makam yang terletak di desa yang masih sepi. Setelah dua kali gagal menuju tempat tersebut, maka keberangkatan yang ketiga baru bisa sampai. Makam itu ada di bawah rerimbunan pohon di antara makam umum. Gus Dur dan saya sampai di makam tersebut skitar pukul 02.00 dini hari. Setelah sampai di makam yang masih sunyi dan gelap, Gus Dur berdoa, membaca tahlil dan tawasul. Setelah itu Gus Dur bercerita tentang sosok Mbah Ganjur. Menurutnya, Mbah Ganjur adalah seorang wali yang sakti yang menggunakan musik tradisional Gong Ganjur untuk dakwah. Selain untuk media dakwah, Gong Ganjur tersebut juga digunakan untuk memberi aba-aba agar pasukan Kerajaan Demak bersemangat saat menghadapi musuh dalam pertempuran. Inilah yang menyebabkan Syekh Abdurrahman dikenal dengan sebutan Mbah Ganjur atau Ki Ageng Ganjur (Wahid, 2010).

Masih di makam Mbah Ganjur, Gus Dur berbisik kepada saya:

“Untuk meneruskan jejak perjuangan Mbah Ganjur, kamu bikin saja grup musik dan beri nama KAG”

“Berarti harus pake gamelan ya Gus?,” tanya Zastrouw

“Ya terserah saja, kalau bisa begitu akan lebih bagus. Nanti dengan musik itu, kamu bisa keliling dunia,” jawab Gus Dur sambil tertawa.

“Masak sih Gus, cuma *ngamen* dengan musik bisa keliling dunia?”

“Ya nanti dibuktikan saja...,” jawab Gus Dur.

Sejak saat itu saya berpikir untuk merealisasikan apa yang dibisikkan Gus Dur. Kala itu, saya tidak pernah berpikir akan keliling dunia, yang ada dipikiranku adalah menjadikan musik sebagai sarana dakwah, dan grup musik itu bernama KAG. Sebagai aktivis mahasiswa yang sering turun ke jalan untuk demonstrasi, saya menjadikan gerakan mahasiswa sebagai media untuk mencari teman dan membangun komunitas yang bisa merealisasikan bisikan Gus Dur.

Setelah sekitar lima tahun bergelut dengan berbagai aktivitas kampus dan gerakan jalanan, maka terjadilah seleksi alam. Saya mulai menemukan beberapa orang yang bisa diajak untuk mendirikan sebuah kelompok atau grup musik. Mereka rata-rata berasal dari aktivis gerakan mahasiswa yang memiliki bakat musik dengan spirit, cita-cita, dan idealisme yang sama, yaitu menjadikan musik sebagai sarana perjuangan dan dakwah. Maka, pada tahun 1996, berdirilah grup musik bernama KAG. Saya berharap KAG dapat mengambil keteladanan serta menghidupkan spirit Mbah Ganjur.

Berdasarkan pertimbangan kedekatan spiritual, emosional,

dan semangat memperjuangkan hak-hak kaum tertindas dan kelompok minoritas, maka komunitas KAG meminta Gus Dur dan Franky Sahilatua untuk menjadi penasehat. Di bawah bimbingan dan arahan Gus Dur dan Franky Sahilatua, KAG melakukan gerakan penyadaran dan pemberdayaan masyarakat melalui jalur kultural dengan menggunakan musik spiritual-akulturatif sebagai media utamanya.

Trilogi Pementasan Sebagai Embrio

Sejarah terbentuk dan berdirinya grup musik KAG tidak bisa dilepaskan dari proses tiga pementasan pertamanya pada tanggal 17 Agustus 1995, 10 November 1995, dan 17 Agustus 1996. Ketiga pementasan yang dikenal dengan “Trilogi Pementasan” inilah yang menjadi tonggak dan momentum terbentuknya KAG.

Pentas pertama, tanggal 17 Agustus 1995 di Lapangan Utara Kampus IAIN Sunan Kalijaga Yogyakarta dilakukan dalam rangka “Renungan dan Keprihatinan Indonesia Cemas” sebuah bentuk perlawanan kultural melalui istilah *plesetan* terhadap agenda resmi pemerintah yang menjadikan HUT Kemerdekaan RI ke-50 di tahun 1995 itu sebagai Ulang Tahun Emas. Pementasan ini merupakan bagian dari gerakan mahasiswa yang melakukan kritik terhadap otoritarianisme Orde Baru.

Pementasan kedua, tanggal 10 November 1995, dilakukan di Balai Utari Gedung Wanitatama Yogyakarta dengan tajuk “Pentas Musik Alternatif”. Pementasan kedua ini merupakan upaya pencarian identitas dan karakter musik yang spesifik. Para musisi yang tergabung dalam pementasan ini melakukan eksperimen dengan membuat beberapa komposisi yang memadukan instrumen musik modern dengan instrumen musik tradisional (gamelan).

Sementara itu, pementasan ketiga dilaksanakan pada tanggal 17 Agustus 1996 di Lapangan Utara Kampus IAIN Sunan Kalijaga Yogyakarta dalam *event* “Malam Keprihatinan HUT Kemerdekaan RI ke-51”. Pementasan ketiga inilah yang dipilih untuk ditetapkan sebagai hari lahir KAG karena dua pertimbangan mendasar berikut ini.

Pertama, dalam pementasan ini para musisi berhasil menemukan komposisi yang sesuai dengan spirit, visi dan missi komunitas, yaitu menjadikan musik sebagai media dakwah kultural, menyampaikan pesan moral kemanusian dan nilai-nilai universal (moderasi toleransi, persaudaraan dan sebagainya) yang bersumber dari spirit religiusitas. Dengan spirit ini, KAG ingin menjadikan musik sebagai sarana dialog lintas iman dan lintas agama serta menjadi *oase* tempat bertemu berbagai spirit religiusitas tanpa harus kehilangan identitas masing-masing.

Kedua, dalam pementasan ini berhasil ditemukan karakteristik musik yang khas yang akhirnya dijadikan sebagai identitas KAG, yaitu musik Religius-Akulturatif. Identitas ini tertumpu pada tiga hal, pertama musik KAG menggali berbagai jenis instrumen dan aliran musik, baik tradisional maupun modern, elektrik maupun akustik: mulai jenis klasik, kontemporer, jazz, rock, regge, pop, blues sampai dangdut, langgam dan lagu-lagu daerah. Semuanya diramu dan dikolaborasikan dalam suatu komposisi musik. Kedua, komposisi musik KAG adalah ekspresi spirit religiusitas. Artinya, komposisi musik KAG bersumber dari spirit religiusitas. Ketiga, musik KAG memadukan berbagai keragaman etnik, budaya dan religi yang ada dalam masyarakat Indonesia. Karena bersumber dari spirit religius dan mengkolaborasikan berbagai ragam budaya inilah maka KAG disebut sebagai musik Religius-Akulturatif.

Setelah selama 22 tahun komunitas KAG melakukan gerakan kebudayaan secara informal tanpa memiliki legalitas hukum formal, maka pada tahun 2018, KAG bertransformasi menjadi institusi formal berbentuk yayasan dengan nama Yayasan Ki Ageng Ganjur. Transformasi dalam bentuk institusi formal dilakukan karena adanya tuntutan untuk membangun kerja sama dengan pihak lain yang bersifat formal. Hal ini dilakukan untuk memperluas jaringan dan jangkauan kegiatan. Ke depan, KAG berkeinginan menjadi institusi pendikan seni yang mencetak seniman muslim yang bisa mengaji, mengerti agama, tetapi menguasai *skill* berkesenian secara profesional. Inilah yang mendorong KAG bertransformasi menjadi yayasan.

Jejak Pergerakan dan Pementasan

Setelah menyelenggarakan Trilogi Pementasan pada tahun 1995-1996, yang merupakan fase eksplorasi kreatifitas, pada 17 Agustus 1996, para personil melakukan inventarisasi beberapa komposisi musik karya KAG. Karya yang terkumpul dipersiapkan untuk membuat album rekaman. Maka pada bulan Oktober 1996, kami membuat contoh rekaman di Studio Misty Yogyakarta. Sampel album hasil recording di Misty Studio Yogyakarta itu kemudian disempurnakan melalui *recording* dan *mixing* ulang di Studio Syailendra Jakarta pada bulan Januari 1997 yang menghasilkan album perdana KAG bertajuk “*Tadarus Budaya*”. Album ini berisi lagu dan komposisi musik disertai Tausiyah Budaya oleh Gus Dur. Menjelang Ramadhan tahun 1997, album pertama KAG dirilis. Album ini merupakan momentum transformasi KAG dari “musik jalanan” ke “musik rekaman.”

Album perdana ini bisa dikatakan sebagai gambaran idealisme bermusik KAG pada masa-masa awal kehadirannya. Di album ini nuansa liberalisme bermusik terasa secara jelas. Setiap personil diberi ruang mengekspresikan kreatifitasnya

secara bebas. Akibatnya, komposisi musik yang dihasilkan berdurasi panjang, terjadi pengulangan-pengulangan irama atau komposisi meskipun dengan instrumen yang berbeda. Bagi para musisi KAG, yang terpenting adalah terciptanya harmoni dalam sebuah komposisi musik tanpa batasan durasi ataupun sekat-sekat lain yang menghambat proses eksplorasi.

Pada album pertama ini, Gus Dur memberikan tausiyah di sela-sela lagu dan musik. Dalam tausiyahnya Gus Dur membahas tentang hikmah puasa dan lebaran, karena album ini memang diluncurkan menjelang bulan Ramadan. Ada beberapa lagu hasil karya KAG dalam album perdana ini, antara lain, *Jerit Kasih Sayang*, *Shalawat Dzba'*, dan *Lebaran*.

Diberi nama *Tadarus Budaya* karena melalui album perdana ini, KAG ingin mengajak para pendegar untuk melakukan pembacaan secara mendalam (*tadarus*) khazanah kebudayaan Nusantara yang dijadikan sarana menyebarkan Islam oleh para ulama Nusantara. Banyak tembang-tembang, syi'ir, puisi, musik, dan puji-pujian yang mengandung nilai-nilai dan ajaran Islam, sehingga dapat menjadi sarana mengenalkan Islam kepada masyarakat.

Setelah album pertama sukses diproduksi, KAG langsung melakukan persiapan produksi album kedua dengan mencipta beberapa lagu religi dan membuat aransemen beberapa syair shalawat yang sudah populer di masyarakat. Sambil mempersiapkan album kedua, KAG melakukan serangkaian pementasan di sepanjang tahun 1997-1999. Berbagai pementasan ini dimaksudkan untuk mematangkan aransemen lagu dan komposisi sekaligus untuk sosialisasi karya yang akan direkam.

Pementasan perdana setelah sanggar KAG resmi (secara legal-formal) terbentuk dilaksanakan di bulan Maret 1997 di Purna Budaya UGM. Selain menyajikan beberapa komposisi musik karya para musisi KAG, dalam pementasan ini juga diisi dengan dialog, mengkritisi karya KAG. Hadir sebagai narasumber

adalah budayawan Emha Ainun Nadjib (Cak Nun), KH. Said Aqil Siradj (Pengurus PNU) dan Singgih Sanjaya (Dosen Seni Musik ISI Yogyakarta). Kemudian tahun 1998 merupakan fase penting dalam perjalanan sejarah KAG karena terlibat langsung secara aktif dalam peristiwa reformasi. Keterlibatan KAG dalam peristiwa monumental ini bukan hanya dalam aksi demonstrasi turun ke jalan untuk meruntuhkan rezim otoriter OB tetapi juga dalam gerakan untuk mengeliminir konflik sosial dan disintegrasi bangsa akibat reformasi.

Munculnya era reformasi yang ditandai dengan pengunduran diri Soeharto sebagai Presiden RI telah menimbulkan guncangan sosial yang menyebabkan terjadinya keretakan sosial di beberapa daerah. Menghadapi situasi ini, KAG melakukan serangkaian konser untuk merajut keretakan dan gejolak yang timbul di masyarakat. Melalui konser inilah, KAG meminimalisir konflik dan menenangkan masyarakat dengan mengangkat tema-tema persatuan, persaudaraan, dan keutuhan bangsa yang diekspresikan dalam atau melalui syair lagu, komposisi musik, serta orasi budaya yang saya sampaikan di panggung konser.

Sebagai bagian dari gerakan sosial dan kebudayaan yang membawa misi perdamaian, konser KAG pada saat itu dilakukan dengan format dan bentuk yang bernuansa religius dan kebangsaan. Untuk melaksanakan misi tersebut, setiap pementasan KAG dimulai dengan pembacaan doa bersama dan istighotsah yang dipimpin oleh para ulama dan tokoh lintas iman dan diikuti oleh seluruh penonton yang hadir. Setelah itu, KAG tampil membawakan shalawat dan lagu-lagu religi dengan diselingi orasi kebangsaan dan tausiyah yang disampaikan oleh saya dan beberapa kyai. Singkatnya, konser KAG pada saat itu merupakan perpaduan antara seni budaya, religi, dan nasionalisme.

Pentas ini diantaranya dilakukan di Pati, Magelang, Wonosobo dan Purwokerto. Di kota-kota tersebut, konser KAG dilaksanakan di alun-alun ibu kota kabupaten dan dihadiri

oleh ribuan penonton. Para pengunjung yang hadir terdiri dari tokoh lintas agama, pejabat pemerintah, para aktivis pemuda dan mahasiswa serta masyarakat umum. Melalui pagelaran musik, masyarakat dari berbagai latar belakang sosial, budaya dan agama dapat berkumpul. Mereka berdoa, bernyanyi dan berbahagia bersama tanpa sekat. Gejolak sosial yang terjadi akibat guncangan reformasi tidak terasaan ketika pentas KAG dilaksanakan. Dapat dikatakan pagelaran KAG sebagai “*safety belt*” (sabuk pengaman) yang dapat menahan terjadinya konflik sosial paasca reformasi.

Setelah pentas di beberapa kota di Jawa, selanjutnya KAG merambah Bali. Atas prakarsa ibu Ida Bagus Gedong Oka, KAG melaksanakan pentas keliling di Bali dalam suatu *event* bertajuk “*Konser dan Doa Bersama Antar Umat Beragama*”. Dalam pentas ini, KAG berkolaborasi dengan Franky Sahilatua dan Vinny Alvionita. Pentas dilaksanakan di balai Wantilan, Pendopo DPRD Bali, pada tahun 1999. Sesuai dengan nama *event*, pada pementasan KAG kali ini dimulai dengan doa bersama lintas agama, kemudian dilanjutkan dengan menyanyikan lagu-lagu religi diselingi orasi dan pembacaan lontar Bali.

Saat pentas di Bali, seluruh musisi dan kru KAG berkesempatan melakukan kunjungan ke Candi Dase, padepokan pengajaran agama Hindu yang dikelola oleh Ibu Bagus Gedong Oka. Di padepokan Candi Dase ini seluruh anggota KAG melakukan dialog dengan Ibu Gedong dan para tokoh agama Hindu. Berkat pentas di Bali ini, KAG terinspirasi membuat aransemen musik Syair Burdah dalam nuansa Shantimantra³. Melalui *event* ini, KAG berhasil membuat beberapa komposisi musik bernuansa Bali.

3. *Syair burdah* adalah suatu syair sufi karya Imam Al-Bushiri. Ditulis abad ke 13 M, syair ini berisi doa dan shalawat kepada Nabi Muhammad (Mahalli, 1996). *Shantimantra* adalah doa ummat Hindu untuk perdamian yang ada dalam Upanishad. Komposisi musik Shantimantra sangat bernuansa spiritual, hening dan teduh, seperti terlihat pada karya-karya Ravi Shankar, legenda musisi dari India.

Selanjutnya, pada Agustus 1999, KAG mulai mengisi layar TV melalui *event* “Syukuran Kebangsaan” yang dilaksanakan di Auditorium TVRI Jakarta dan disiarkan secara langsung. Dalam *event* ini, KAG berkolaborasi dengan Kirun (seniman tradisional) dan Ki Enthus Susmono (dalang dari Tegal). *Event* di TVRI ini menjadi inspirasi para personil KAG untuk masuk dalam dunia *broadcasting*. Dari sini muncul gagasan menjadikan televisi sebagai sarana menyebarkan pesan perdamaian dan dialog lintas iman melalui musik.

Ketika sedang berpikir masuk dunia *broadcast*, datang momentum Pemilu 1999 yang menuntut keterlibatan KAG secara intensif. Ada beberapa alasan yang membuat KAG harus terlibat secara intens dalam pemilu 1999. Pertama, Pemilu 1999 adalah Pemilu pertama yang diselenggarakan di era reformasi, dengan demikian dia menjadi momentum politik yang paling strategis bagi para aktifis untuk memperjuangkan nilai-nilai demokrasi dan keadilan. Kedua, Pemilu 1999 merupakan momentum transformasi politik Gus Dur dari gerakan politik nonformal (ormas/LSM) ke politik formal (partai/parlemen). Keterlibatan Gus Dur dalam gerakan politik formal ini memberikan resonansi yang kuat pada KAG. Inilah yang menuntut KAG harus terlibat secara aktif dalam aktifitas politik pada Pemilu 1999.

Ada dua bentuk partisipasi politik KAG dalam Pemilu 1999. Pertama, membuat album khusus Pemilu yang berisi kampanye menyelenggarakan Pemilu bersih, jujur dan adil serta ajakan kepada masyarakat untuk berpartisipasi aktif dalam Pemilu. Kampanye dilakukan melalui lagu dan komposisi musik serta puisi. Ada beberapa lagu yang diciptakan khusus dengan tema Pemilu dan demokrasi. Beberapa lagu yang ada dalam album ini diantaranya “*Sesambatingg Manah*” karya Dono AS, “*Manusia Bendera*” karya Al-Zastrouw, Pemilu karya Franky Sahilatua dan lagu lain karya Dima Miranda.

Kedua, melalui konser musik dalam *event* kampanye. Pada konser kampanye ini, KAG berkolaborasi dengan artis-artis

ibukota seperti Franky Sahilatua, Mell Shandy, Rieke Dyah Pitaloka, dan Ahmad Dhani. Meski dalam *event* kampanye politik, namun KAG tetap menyuarakan isu perdamaian, kebangsaan dan keadilan. Ini dilakukan sebagai bentuk komitmen KAG terhadap gerakan politik kebangsaan, bukan politik praktis kekuasaan.

Selain mengisi ruang budaya pada *scope* nasional, pergerakan KAG juga mengisi ruang budaya Nahdlatul Ulama, sebagai komunitas yang menjadi basis kultural KAG. Pergerakan KAG mengisi ruang budaya NU ini diwujudkan pada *event* Muktamar NU ke 30 di Lirboyo, Kediri, tahun 1999. Pada Muktamar ini KAG berpatisipasi dalam bentuk menyelenggarakan konser musik selama muktamar berlangsung. Ada beberapa artis ibukota dan artis lokal dari Jawa Timur yang hadir dan berkolaborasi dengan KAG, antara lain Franky Sahilatua, Mell Shandy, Atik CB, dan Evie Tamala. Melalui *event* ini, jaringan KAG dengan artis-artis ibukota menjadi semakin terbuka lebar.

Pagelaran musik yang diselenggarakan oleh KAG membuat spektrum kesenian di kalangan NU menjadi semakin luas dan variatif. Nuansa seni budaya muktamar yang biasanya cenderung didominasi oleh seni religi bernuansa Timur Tengah dan tradisional menjadi lebih variatif karena hadirnya para artis ibukota yang menampilkan seni modern/kontemporer.

Sebenarnya fenomena seperti ini sudah muncul di kalangan NU sejak berdirinya Lembaga Seni Budaya Muslimin Indonesia (Lesbumi), suatu lembaga seni budaya yang menjadi *underbow* NU⁴. Di era kejayaan Lesbumi, spektrum pergerakan seni budaya

4. Lesbumi NU didirikan oleh tiga serangkai seniman Indonesia yang memiliki reputasi internasional, yaitu Usmar Ismail, Jamaludin Malik, dan Asrul Sani. Mereka adalah seorang sineas sekaligus sastrawan dan dramawan. Keberadaan Lesbumi tidak bisa dilepaskan dari kondisi sosial politik yang ada kala itu. Pada saat itu terjadi polemik kebudayaan yang sangat tajam antara kubu Lekra di satu pihak dengan kubu Manifesto Kebudayaan (Manifestan) di pihak lain. Keduanya berhaluan sekuler. Kubu Lekra yang menjadi *underbow* PKI beroorientasi seni budaya sebagai alat revolusi, sedangkan kubu Manikebu yang berhaluan liberal Barat menjadikan seni

NU sangat luas dan variatif. Bahkan pada saat itu NU berhasil masuk dan menguasai seni teater, sastra dan film (Chisan, 2008). Namun nuansa kebudayaan seperti ini hilang ketika terjadi proses marginalisasi NU dan Lesbumi yang dilakukan rezim OB. Spirit Lesbumi inilah yang menjadi inspirasi KAG dalam membangun gerakan kebudayaan melalui musik.

Makna penting lainnya *event* Muktamar NU Liboyo bagi sejarah KAG adalah lahirnya “Gamelan KAG,” yaitu seperangkat gamelan yang memiliki nada khusus yang menjadi ciri khas KAG. Nada-nada dalam gamelan ini merupakan hasil konstruksi dari para musisi KAG. Sebelum ada gamelan KAG, gamelan yang digunakan masih komposisi nada Jawa dan Sunda.

Proses pembuatan Gamelan KAG dimulai ketika para musisi grup ini melakukan penggalian terhadap nada-nada bernuansa Arab. Setelah berhasil memilih komposisi nada yang dianggap cocok, kemudian komposisi nada tersebut diserahkan kepada Ki Enthus Susmono untuk diwujudkan dalam bentuk gamelan. Selanjutnya, Ki Enthus membuat dua paket gamelan berdasarkan nada-nada yang disusun oleh KAG. Satu Paket diberikan KAG yang kemudian “Gamelan KAG” dan satu paket lagi dipakai Ki Enthus untuk membuat komposisi wayang santri yang kemudian diberi nama Gamelan Abu Nawas. Komposisi nada gamelan KAG hanya ada dalam dua set gamelan, yaitu gamelan KAG dan Abu Nawas. Ini artinya gamelan KAG dan

sebagai ekspresi kebebasan. Dalam kondisi demikian, Lesbumi lahir dengan misi menciptakan seni sebagai ekspresi spirit religiusitas yang berhaluan Ahlussunnah wal Jama’ah (Oktaviani, 2019).

5. Untuk menjaga stabilitas kekuasaan dan dalam upaya membentengi diri dari ideologi Komunisme, pemerintah Orde Baru beserta agen-agen kebudayaannya membuat kebijakan yang memberangus gerakan seni budaya yang berada di luar kendali pemerintah. Selain itu juga memanfaatkan produk-produk budaya untuk melegitimasi pembantaian 1965-1966 (Herlambang, 2013). Akibat kebijakan ini, Lesbumi sebagai organisasi yang berada di luar Orde Baru mengalami mati suri.

Abu Nawas merupakan karya otentik dari para musisi KAG. Penyerahan gamelan hasil kreasi KAG dilakukan pada saat Muktamar NU ke 30 di Lirboyo, Kediri.

Event lain yang dirasakan sebagai peristiwa bersejarah dan monumental bagi KAG yaitu ketika menjadi musik pembuka pada konser “Kantata Taqwa” tahun 1998 di Parkir Timur Senayan, Jakarta. Ini merupakan *event* luar biasa, suatu pagelaran musik terbesar yang diselenggarakan pertama kali pasca reformasi. Puluhan bahkan ratusan ribu orang datang menyaksikan pagelaran musik akbar ini. Nama besar Kantata Taqwa yang melegenda karena kesuksesannya menyelenggarakan konser tahun 1990 cukup menjadi magnet generasi muda saat itu untuk datang dan menonton.

Pada mulanya ada perasaan ragu dan minder pada musisi KAG karena berada dalam satu panggung dengan para musisi besar dan legendaris, seperti Iwan Flas, Sawung Jabo, Setiawan Jodi, Yangki Suryoprayogo, Inisisri dan sebagainya. Meski KAG sudah memiliki pengalaman pentas ratusan kali, namun pentas kali ini terasa beda. Menikmati panggung besar dengan tata lampu dan sound system berstandar internasional adalah pengalaman pertama yang penuh kesan.

Rasa minder dan canggung itu mendadak hilang dan berubah menjadi bangga ketika KAG berhasil “menundukkan” penonton melalui penampilannya yang memukau. Penonton seperti hanyut dan larut dalam nada-nada yang dibawakan KAG. Saat KAG mulai pentas sebagai musik pembuka, puluhan ribu orang telah memenuhi area Parkir Timur Senayan. Meski kelihatan garang dan “binal,” namun mereka menikmati penampilan KAG dengan syahdu, tanpa teriakan dan kegaduhan. Bahkan beberapa diantara mereka ada yang mengikuti shalawat sambil bergoyang.

Kesuksesan KAG menjadi musik pembuka pada konser tahun 1998 telah membuka kesempatan untuk tampil pada *event* besar

berskala nasional. Saat Kantata Taqwa menyelenggarakan konser berikutnya pada tahun 1999, KAG kembali dipercaya menjadi musik pembuka. Konser Kantata Taqwa kali ini diselenggarakan di Bumi Marinir Cilandak, Jakarta Selatan, bertepatan dengan peringahatan hari Ulang Tahun Marinir. Tidak seperti pada konser 1998, pada konser kali ini KAG tampil dengan percaya diri. Pengalaman pentas sebagai musik pembuka pada tahun 1998 menjadi modal yang dapat meningkatkan kepercayaan diri para musisi KAG. Konser ini berjalan sangat sukses, tanpa ada keributan dan kerusuhan. Selanjutnya KAG seperti menjadi langganan untuk menjadi musik pembuka di setiap pementasan Kantata Taqwa, sehingga pada Konser Kantata Revolvere tahun 2000 di Cilandak, KAG kembali diundang untuk menjadi musik pembuka.

Dari konser ke konser itulah KAG mulai belajar dan mengintrospeksi diri terhadap hasil karya mereka dan membuka diri untuk melihat kenyataan selera musik masyarakat. Pada fase ini terjadi perdebatan diantara musisi KAG. Di satu sisi ada kepentingan mempertahankan kualitas dan jenis musik sebagai menifestasi idealisme bermusik. Ini perlu dilakukan karena KAG bukan sekedar musik hiburan, tapi musik yang menjadi bagian dari gerakan sosial dan dakwah sehingga harus menjaga kualitas dan standar, baik komposisi maupun syair dan liriknya. Di sisi lain ada tuntutan menurunkan kualitas atau standar bermusik untuk memenuhi selera penonton agar musik KAG dapat diterima masyarakat. Proses perdebatan dan dialog itu terus berlangsung di setiap usai pementasan. Sebuah proses kreatif yang melelahkan namun sangat diperlukan untuk mencari sebuah solusi ataupun kompromi tanpa harus mengorbankan idealisme dalam berkarya.

Di tengah jadwal pementasan yang cukup padat pada tahun 1999 itu, KAG sempat memproses sebuah album baru. Tidak seperti album pertama yang berisi komposisi musik dan tausiyah budaya Gus Dur, album kedua ini merupakan kumpulan

lagu-lagu karya KAG atau lagu-lagu shalawat dan puji-pujian tradisional yang kemudian diarransemenn ulang versi KAG. Album kedua ini merupakan kompilasi dari beberapa komposisi yang dimainkan KAG dalam berbagai konser.

Album kedua ini dirilis pada tahun 2000 dengan tajuk “*Ziarah Rasul*.“ Beberapa lagu dalam album *Ziarah Rasul* ini sempat dibuat video klip di bawah arahan Franky Sahilatua sebagai sutradara. Album ini menjadi titik awal perubahan arransemenn musik KAG. Komposisi musik mulai disesuaikan agar tidak terjadi pemborosan arransemenn dalam sebuah lagu. Pendeknya pada album kedua ini terjadi pemberahan managemen bermusik dalam suatu komposisi lagu sehingga terjadi keseimbangan antara intro, *interlude*, dan coda dalam sebuah lagu.

Perubahan ini tidak lepas sentuhan tangan Franky Sahilatua, seorang musisi sekaligus pencipta lagu dan penyanyi yang sudah malang melintang di dunia musik. Secara serius dan intens Franky memberikan masukan dan pendampingan pada KAG. Tak hanya berdiskusi soal musik, Franky juga memperkenalkan KAG kepada para musisi dan artis nasional serta para pekerja seni lainnya seperti tim produksi, *event organizer* (EO), artistik dan berbagai teknik memasuki dunia *broadcast* di televisi. Saat KAG mengisi acara di TV, hampir semua proses produksi, penyediaan *equipment* dan *crew* selalu di bawah kordinasi dan supervisi Franky.

Merambah Dunia Broadcast Televisi

Awal perkenalan KAG dengan dunia *broadcast* televisi dimulai ketika dilaksanakan kegiatan Pentas Musik dan Pagelaran Wayang dalam rangka “syukuran kebangsaan” pada Agustus 1999 di Auditorium TVRI Jakarta bersama Kirun, seorang pelawak dan dalang sekaligus. Selanjutnya pada tahun 2000, KAG diberi

kesempatan oleh TVRI untuk memproduksi acara paket lebaran yang akan ditayangkan di televisi ini. Di bawah arahan Franky Sahilatua dan tim dari TVRI, KAG kemudian memproduksi paket acara TV berjudul *“Bingkisan Lebaran Tahun 2000”*. Acara ini berbentuk *variety show* dengan penata musik dan lagu dari KAG. Bintang tamu yang ditampilkan antara lain Yana Yulio, Dewi Yull, Rafika Duri, Leo Kristi dan Rita Sugiarto. Sejak itu, KAG sering tampil di TVRI bersama artis-artis ibukota lainnya.

Intensitas KAG mengisi paket acara di televisi ini semakin menuntut kami untuk melakukan penyesuaian dengan durasi. Ini merupakan tantangan tersendiri bagi para musisi Ganjur yang biasa perekspresi dan berekspresi secara bebas dalam membuat komposisi musik. Tantangan ini memang terasa membatasi tetapi berhasil dijawab dengan baik oleh para musisi KAG. Mereka berhasil membuat berbagai komposisi dengan durasi yang terbatas tanpa harus kehilangan kebebasan berkreasi. Hal ini terjadi karena batasan hanya terjadi pada dimensi waktu (durasi), bukan pada aspek kreativitas.

Selain paket acara yang diproduksi stasiun TVRI, KAG juga memproduksi sendiri paket acara musik untuk ditayangkan di TV baik secara live maupun tunda. Beberapa paket acara musik yang diproduksi KAG diantaranya konser *Kantata Revolvore*, event *Gema Takbir Idul Fitri* tahun 2001 di lapangan Monas yang disiarkan secara langsung di TVRI dan event *“Konser Bangkitlah Bangsaku”* tahun 2000 ditayangkan tunda di ANTV.

Untuk mengembangkan dakwah kultural melalui musik di dunia broadcast televisi, KAG memproduksi paket acara keagamaan yang memadukan musik dengan tausiyah dan fragmen. Di antara paket acara yang diproduksi KAG adalah *Syair Dzikir* yang berbentuk musikalisis terhadap syair-syair dzikir karya ulama-ulama sufi. Beberapa syair yang dimusikalisis adalah syair *Kitab Dziba’* karya Syekh Abdurrahman Ad-Dzibai dan *Kitab Barzanji* karya Syekh Ja’far ibn Hasan ibn Muhammad al-Barzanji. Ada lebih dari 60 episode paket *Syair Dzikir* yang

ditayangkan di stasiun TV TPI (sekarang MNC TV) pada tahun 2001-2002.

Pada tahun 2003-2004, KAG memproduksi paket acara TV berjudul *Dedang Kisah Sufi* yang berbentuk *variety show*, perpaduan antara dialaog dan musik. Tema dialog adalah lagu yang dimainkan KAG, sedangkan syair lagu berasal dari syair puji-pujian dan cerita-cerita sufi. Paket ini acara ini ditayangkan di TVRI dan TPI. Pada periode yang sama, KAG juga memproduksi paket acara *Pesantren Budaya*, yaitu suatu acara yang memadukan musik, lagu dan fragmen drama. Misi acara ini untuk menggali tradisi, nilai-nilai dan budaya pesantren untuk diperkenalkan pada publik melalui media TV. Setting acara ini adalah dunia pesantren, kehidupan sehari-hari para santri dan kyai yang diperagakan oleh para artis dan komunitas KAG. Paket acara *Pesantren Budaya* ini diproduksi lebih 60 episode ditayangkan di TVRI.

Eksplorasi dakwah KAG melalui musik dilanjutkan dengan melakukan eksperimen menggabungkan wayang dengan orkestra simfoni. Kolaborasi wayang dan orkestra simfoni ini merupakan bentuk dialog antara tradisional-modern, Timur-Barat yang fair dan indah. Selain tata musik yang mengkolaborasikan gamelan (musik tradisional) dengan orkestra simfoni (modern), saya sebagai penggagas ide ini juga mengubah tata lampu, pengadegan, dan pakeliran. Pagelaran wayang simfoni tidak menggunakan lampu blencong tetapi menggunakan *lighting* modern seperti *techno beam*, *freshnell* dan *parlead*. Dalam pagelaran wayang simfoni, *lighting* tidak saja berfungsi sebagai pencahayaan tetapi juga untuk membangun suasana. Layar tidak hanya berfungsi untuk mebeber wayang tetapi menjadi *background* untuk menggambarkan situasi melalui visual yang ditayang melalui proyektor.

Setelah sukses pagelaran pertama, KAG mendapat undangan untuk mementaskan wayang simfoni di berbagai tempat, diantaranya (i) di Balai Pemuda Surabaya pada tahun 2005

dengan dalang Kirun, (2) di Gedung Sapta Pesona, Kementerian Pariwisata tahun 2006 dengan dalang Ki Enthus Susmono dan Kirun serta bintang tamu Marwoto, Bowo, Sarah Azhari dan Vinny Alvionita, dan (3) di Gedung Kesenian Jakarta dengan dalang Ki Enthus Susmono dan bintang tamu Evie Tamala dan Mell Shandy pada tahun 2007.

Selain membuat komposisi musik untuk mengiringi pagelaran wayang, inovasi yang dilakukan KAG adalah membuat komposisi musik untuk pagelaran sendratari religi. Dalam konteks ini, para musisi Ganjur melakukan eksplorasi terhadap musik religi dari berbagai agama dan kepercayaan untuk dikonstruksi menjadi suatu komposisi untuk mengiringi pagelaran sendratari. Beberapa pagelaran sendratari religi yang diiringi musik hasil komposisi KAG diantaranya sendratari *Adeg Negoro Momong Kawulo* yang di gelar di komplek makam Sunan Drajad Lamongan pada 2007. Sendra tari ini mengisahkan perjuangan Walisongo menyebarkan Islam hingga mendirikan negara Demak. Di akhir tahun 2007, tepatnya pada 18 Desember, KAG kembali membuat komposisi musik untuk mengiringi pagelaran sendratari religi dengan Lakon *Lelaku Sang Guru Sejati* yang digelar di Komplek Makam Sunan Kalijaga Kadilangu, Demak. Pagelaran ini merupakan pentas kolaborasi antara KAG dengan ISI Surakarta. Dalam pagelaran yang prakarsai oleh Lesbumi PBNU bekerja sama dengan Paguyuban Keturunan Sunan Kalijaga ini, naskah skenario dan sutradara digarap oleh saya sendiri sementara penata tari oleh Sentot (dosen tari ISI Yogyakarta) dan penata musik KAG. Pagelaran ini ditayangkan secara nasional di TVRI.

Pada tahun 2013, KAG kembali memproduksi paket acara TV dengan judul *Ngaji Bareng Slank*, Dalam acara ini, KAG berkolaborasi dengan Slank, membawa lagu-lagu Slank dengan aransemen KAG. Selain menampilkan lagu, juga dialog agama membahas syair lagu-lagu karya Slank bersama personil Slank (Bimbim, Kaka, Ivanka, Ridho dan Abdi) dan para Slenkers.

Acara ini ditayangkan di stasiun TV Indosiar.

Di era pandemi (Covid-19) ketika konser musik dilarang oleh pemerintah, KAG kembali memproduksi paket acara TV. Paket acara TV yang diproduksi selama era pandemi Covid-19 adalah “*Silaturahmi Budaya Ramadhan*”. Dalam paket acara ini KAG berkolaborasi dengan artis-artis era millenial yang menjadi idola Gen Z seperti Ipang Lazuardi, Iksan Skuter, Sarah Saputri serta beberapa artis senior (Dewa Bujana, Trie Utami, Eris djarot, Butet Kertarajasa dan lain-lain). Selain berkolaborasi dengan para artis, dalam paket acara ini KAG juga berkolaborasi dengan tokoh-tokoh nasional. Paket acara ini tayang di TV9 selama Ramadhan tahun 2021-2023.

Inilah sekelumit perjalanan dakwah KAG di dunia broadcast. Di sini KAG telah melakukan inovasi dalam dunia dakwah di TV. Dakwah tidak hanya dilakukan melalui ceramah, tetapi melalui musik, syair dan lagu.

Roadshow dan Kolaborasi Dengan Musisi Luar Negeri

Sambil menimba pengalaman di dunia broadcast, gerakan dakwah kebudayaan melalui konser musik terus dilakukan melalui *tourshow* yang diselenggarakan di berbagai kota dengan melibatkan pesantren, komunitas, dan perusahaan. Pada tahun 2003-2004, KAG melakukan *roadshow* bertajuk *Tabligh dan Dzikir Budaya* di Jawa dan Sumatra. Misi dari penyelenggaraan event ini adalah untuk (1) menggali seni budaya dan tradisi Islam Nusantara, (2) menyampaikan pesan-pesan agama dan kebangsaan melalui seni budaya, serta (3) membangun ukhuwah Islamiyah (persaudaraan Islam), ukhuwan insaniyah (persaudaraan kemanusiaan), dan ukhuwah wathaniyah (persaudaraan kebangsaan). Event ini mendapat sambutan positif masyarakat. Ribuan bahkan puluhan ribu orang hadir

untuk mengikuti isighatsah, tahlil, doa bersama, tausiyah, dan menyaksikan penampilan KAG.

Selanjutnya pada tahun 2007-2010, KAG melakukan serangkaian *event* di pesantren bertajuk *Konser Religi Jelang Ramadhan*. *Event* ini diselenggarakan di beberapa pesantren di Jawa Timur, NTB, hingga Kalimantan Selatan. Ada puluhan pesantren yang dikunjungi KAG ini. Selain kegiatan konser musik, dalam *event* ini juga dilakukan kegiatan sosial berupa pemberian bantuan beberapa unit laptop atau komputer pada pesantren. Beasiswa untuk santri berprestasi selama satu tahun dan kerja bakti bersih pesantren atau masjid. Seluruh rangkaian kegiatan ini melibatkan artis ibukota.

Beberapa *event* lain yang digelar KAG dalam misi dakwah melalui musik adalah *Ngabuburit* atau *Konser Syiar Maulid*. Selanjutnya untuk meningkatkan animo masyarakat terhadap destinasi wisata Indonesia dan memperkuat spirit nasionalisme kebangsaan masyarakat perbatasan, KAG menggelar event *Konser Musik Pariwisata Nusantara*. *Ivent* ini diselenggerakan atas kerjasama KAG dengan Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif.

Kemudian, untuk membangun kerukunan, memperkuat sikap moderasi dan toleransi antar ummat beragama, KAG menyelenggarakan beberapa event khusus, diantaranya event *Symphony Persaudaraan Antar Umat* yang diselenggarakan di alun-alun Kidul Yogyakarta. Event *Borobudur Spiritual Art* di kompleks Candi Borobudur Magelang. Selain konser musik, pentas seni tradisi dan pawai budaya, dalam event ini juga digelar sarasehan, doa bersama lintas iman dan penanaman pohon suci yang dilakukan secara bersama-sama oleh tokoh-tokoh lintas iman.

Masih di tahun yang sana, KAG bekerja sama dengan PP Lesbumi PBNU dan Soka Gakkai Foundation menyelenggarakan event “*Religious Festival For Piece*” di Jakarta International Expose

Center (JITEC). Pagelaran ini dihadiri oleh ribuan penonton dari seuruh Indonesia dan dari luar negeri, khususnya dari Singapura, Thailand, Korea, dan Malaysia yang menjadi jaringan dari Soka Gakkai Foundation.

Selanjutnya, untuk memperluas wawasan bermusik dan mengembangkan jaringan, KAG berkolaborasi dengan musisi luar negeri. Pada tahun 2006, atas prakarsa Atase Kebudayaan Kedutaan Besar Amerika Serikat, KAG berkolaborasi dengan grup musik dari Amerika Serikat, yaitu Tony Blackman, grup musik beraliran Hip Hop. Konser kolaborasi ini diselenggarakan di kampus Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta dan ditayangkan di TVRI.

Kolaborasi ini mendapat respons yang baik dari masyarakat. Bahkan pihak Kedutaan Besar AS serta para musisi Amerika merasa puas berkolaborasi dengan KAG. Karena mendapat resons positif, maka pada tahun 2013 pihak Kedutaan Besar Amerika kembali mendatangkan musisi dari Amerika untuk berkolaborasi dengan KAG, yaitu Marry McBride Band, suatu grup musik beraliran pop Balad. Kolaborasi dengan musisi Amerika yang kedua ini diselenggarakan di kampus ISI Yogyakarta dan kembali mendapat respons positif dari masarakat.

Go Internasional

Momen konser di Luar Negeri dimulai tahun 2009. Saat itu KAG mendapat undangan dari Duta Besar RI di Qatar, YM H. Rozy Munir, untuk tampil di Qatar. Undangan konser ke luar negeri ini mengingatkan saya pada pesan Gus Dur yang dikutip di awal tulisan ini bahwa melalui grup musik ini nanti dapat keliling dunia. Pernyataan Gus Dur ini terbukti tiga belas tahun sejak KAG berdiri atau delapan belas tahun sejak pernyataan itu disampaikan Gus Dur kepada saya tahun 1991. Saat

mendapat undangan pentas di Qatar, saya melakukan kontak dengan beberapa jaringan yang ada di Dubai, Uni Emirat Arab, dengan tujuan agar kami dapat sekalian pentas di Dubai. Salah seorang yang saya kontak adalah Ahmad Fathony, salah seorang pimpinan perusahaan Western Union. Setelah melakukan lobi dan negosiasi, saya berhasil mendapat sponsor dari Western Union, sehingga KAG dapat tampil di Dubai.

Roadshow ke Timur Tengah ini diberi judul *Culture Mission in Middle East*. Nama ini dipilih karena pagelaran ini merupakan misi kebudayaan untuk memperkenalkan kebudayaan Nusantara kepada masyarakat Timur Tengah. Selain itu misi roadshow kali ini adalah memperkuat identitas budaya masyarakat Indonesia yang ada di Timur Tengah, khususnya Qatar dan Dubai. Misi kebudayaan ke Timur Tengah ini dilaksanakan pada tanggal 22-30 Oktober 2009. Bintang tamu yang menyertai KAG dalam misi kebudayaan ini adalah Evie Tamala, Mell Shandy, Andy / Riff dan Niken KDI.

Perjanjian dakwah ke Luar Negeri berikutnya terjadi pada tahun 2018. Roadshow kali ini mengunjungi negara-negara di Eropa, meliputi Belanda, Belgia dan Jerman. Karena berada di kawasan Eropa maka diberi judul *Islam Nusantara Roadshow to Europe*, dilaksanakan pada tanggal 25 Maret-7 April 2018. Event ini terselenggara atas kerjasama KAG dengan PCI NU Belanda, Belgia, dan Jerman dengan dukungan dari PBNU dan KBRI Belanda. Roadshow ini merupakan bagian dari upaya penguatan diplomasi politik melalui jalur kebudayaan sekaligus untuk memperkenalkan Islam Nusantara kepada masyarakat Eropa. Islam Nusantara yang akan disosialisasikan KAG ke Eropa adalah Islam yang ramah dan toleran yang telah tumbuh dan berkembang di Nusantara sejak dahulu dan menjadi perilaku hidup sebagian besar masyarakat di kawasan Nusantara. Pagelaran KAG di Eropa mendapat sambutan yang hangat dari publik Eropa. Setiap pertunjukan selalu mendapat apresiasi dan sambutan positif baik dari kalangan akademisi, budayawan,

pemerintah dan masyarakat. Hal ini dibuktikan dengan bayaknya tokoh yang hadir dan komentar yang diberikan setelah menyaksikan pagelaran kami.

Roadshow ke Luar Negeri dilanjutkan pada tahun 2019. Beberapa negara yang kami kunjungi pada tahun ini adalah Hongkong, Belanda, dan Al-Jazair. Roadshow kami ke Hongkong dalam rangka Harlah ke-73 Muslimat NU dan Harlah ke-1 PCI Muslimat NU Hongkong dan Makau. Konser Ganjur di Hongkong dilaksanakan di gedung Islamic Kasim Tuet Memorial Collage Chaiwan Hongkong. Hadir dalam pagelaran ini ribuan TKW yang ada di Hongkong dan Makau. Selain menyenandungkan lagu-lagu religi, dalam acara ini juga disampaikan tausiyah agama. Dengan demikian para TKW tidak saja mendapat siraman rohani, tetapi juga mendapat hiburan sebagai pelepas rindu pada kampung halaman.

Dalam event *roadshow* di Hongkong, kami tidak hanya melaksanakan konser, tetapi juga melakukan kunjungan silaturrahmi ke beberapa masjid dan melakukan dialog dengan para takmir. Kami juga melakukan ziarah ke makam Sa'ad bin Abi Waqas, salah seorang sahabat Nabi Muhammad SAW, yang makamnya ada di Guangzhou, Cina. Ruadshow ke Hongkong ini berjudul *Islam Nusantara Roadshow to Hongkong*. Para TKW menyambut antusias pagelaran kami.

Selanjutnya, kami ikut menghadiri dan tampil di event *The 2nd Biennale International Conference* di Universitas Radboud, Nijmegen, Belanda pada tanggal 19-21 Juni 2019. Dalam event ini kami tampil di hadapan intelektual dan akademisi dari berbagai negara. Sebagai ekspresi dari seni Islam Nusantara, dalam penampilannya kami membawakan syair-syair pujiyan yang berbahasa daerah dengan komposisi musik modern. Masih di tahun yang sama, kami mendapat undangan untuk tampil dalam event Pandora (Pasar Indonesia Raya) yang diselenggarakan KBRI di Den Haag Belanda. Dalam roadshow kali ini, kami juga melakukan workshop musik tradisional (gamelan, siter, suling)

dan pameran pakaian tradisional Jawa. Para peserta workshop tidak hanya orang-orang Indonesia yang ada di Belanda, tetapi juga masyarakat Eropa. Mereka tak hanya berlatih menabuh gamelan dan memainkan alat musik tradisional tetapi juga menyanyi tembang Jawa. Selain praktik memainkan alat musik tradisional (saron, gendang, kecapi, seruling), para pengunjung diberi kesempatan mengenakan pakaian tradisional Jawa berupa kebaya, jarik, lurik, kostum reog Ponorogo, dan lain-lain.

Selain Belanda, di tahun yang sama kami juga menggelar roadshow di Aljazair. Karena mengunjungi dua negara (Belanda dan Aljazair), maka roadshow kami beri judul "*Cultural Mission in Netherlands and Alger*". Di Aljazair, kami melaksanakan konser di hadapan para pengusaha dalam Forum Kerjasama Bisnis dan Pariwisata KBRI dengan forum pengusaha Aljazair di Aula Hotel Novotel, Kota Konstantin. Selanjutnya, kami tampil di hadapan para diplomat dari berbagai negara dalam event Resepsi Diplomatik dalam rangka Syukuran HUT RI ke-74 di Kantor KBRI Aljazair di Aljier. Saat konser di Aljazair, kami tidak hanya membawakan shalawat dan lagu tradisional Nusantara, tetapi juga membawakan beberapa lagu yang populer di Aljazair, diantaranya *Ya Royya* dan *Aisha*. Para penonton bersorak histeris saat menyanyikan lagu-lagu yang populer di Aljazair. Roadshow ke Aljazair ini juga diisi dengan seminar yang diselenggarakan di Universitas Emir Abdul Kadir (UEA). Tema seminar adalah "*Spirit Konferensi Asia Afrika dan Peran Bung Karno Dalam Kemerdekaan Aljazair*." Narasumber dalam seminar tersebut, selain saya, juga Said Darroji (Rektor UEA) dan Duta Besar RI untuk Aljazair, Safira "Rosa" Machrusah.

Di masa pandemi, beberapa agenda roadshow ke Luar Negeri terpaksa ditunda. Pertunjukan di Luar Negeri baru dilaksanakan kembali pada 2023, tepatnya di Turki dan Arab Saudi. Di Turki, kami menggelar konser di gedung pertunjukan Ördekli Kültür Merkezi di kota Bursa. Sementara di Arab Saudi acara digelar di KBRI Riyadh dan KJRI Jeddah.

Perjalanan KAG ke Luar Negeri cukup sukses membawa misi kebudayaan terutama menampilkan wajah Islam yang damai, sejuk dan toleran. Citra Islam yang keras, intoleran dan radikal yang selama ini tertanam dalam pikiran masyarakat Barat (Eropa) mulai berubah setelah melihat penampilan kami. Awalnya mereka agak ragu ketika saya menjelaskan bahwa seluruh musisi KAG adalah muslim dari komunitas pesantren. Karena menurut mereka musik adalah sesuatu yang dilarang dalam Islam (haram). Namun setelah kami menjelaskan bahwa dalam tradisi masyarakat Nusantara, musik justru menjadi alat untuk mengajarkan Islam dan menyampaikan pesan agama kepada masyarakat, mereka menjadi paham. Lebih-lebih menyaksikan penampilan kami, akhirnya mereka yakin bahwa musik dapat diterima umat Islam Indonesia. Di antara para penonton ada yang menyatakan bahwa KAG adalah wajah lain dari Islam yang pernah mereka lihat. Bahkan akhirnya ada yang masuk Islam setelah menyaksikan pagelaran kami.⁶

Respons Masyarakat

Gerakan dakwah kultural yang dilakukan KAG melalui musik menarik perhatian dan respons positif dari masyarakat, khususnya budayawan, akademisi, dan kaum intelektual terutama mahasiswa, peneliti, dan dosen. Respons positif masyarakat ini terlihat dalam tiga bentuk.

Pertama, kehadiran masyarakat dalam setiap *event* yang kami gelar. Ribuan bahkan kadang sampai puluhan ribu orang

6. Seorang warga Belanda berdarah Bulgaria, Ivan Petrov Krumov, mengaku tertarik pada Islam setelah menyaksikan pagelaran KAG. Ia merasakan indahnya ajaran Islam yang terkandung dalam seni hingga akhirnya terketuk hatinya untuk masuk Islam. <https://www.dream.co.id/orbit/keindahan-seni-islam-ketuk-hati-pria-ini-jadi-mualaf-180410k.html>

datang untuk menyaksikan pagelaran kami. Kadang mereka datang dari daerah pelosok yang ada di pedalaman. Di daerah tertentu yang jarang mendapat hiburan dan kedatangan artis ibukota, banyak pengunjung yang datang dengan berjalan kaki, ada yang carter mobil bak terbuka sampai naik truk. Hal seperti ini terlihat saat kami tampil di daerah NTB, Sumatra, bahkan di pedesaan Jawa.

Kedua, keterlibatan masyarakat, terutama para tokoh, pengurus pesantren, dan pimpinan komunitas dalam berbagai kegiatan yang kami lakukan. Beberapa kegiatan tersebut diantaranya dialog, tanam pohon, ziarah, bersih-bersih masjid/mushalla dan jalan serta pembagian bantuan. Acara dialog rata-rata dihadiri 75 sampai 100 orang dari kalangan tokoh masyarakat, pemuda dan komunitas, para ustad dan pengasuh pesantren. Saat kegiatan ziarah bisa diikuti ratusan peserta, mulai dari anak muda sampai orang tua.

Ketiga, keberlangsungan silaturrahmi antara pihak pesantren maupun komunitas dengan KAG. Beberapa pesantren atau komunitas yang pernah kami kunjungi melakukan kerjasama dengan membentuk program kegiatan sebagai tindak lanjut dari silaturrahmi yang pernah kami lakukan. Misalnya ada pesantren yang mengadakan pengajian untuk anak-anak Slanker dan IO setelah ada *event* KAG di pesantren tersebut. Ada juga beberapa pengasuh pesantren yang terus berkomunikasi dan bersilaturrahmi dengan kami karena merasa telah ikut mensosialisasikan dan membesarluaskan pesantren tersebut.

Respons dalam bentuk lain diberikan oleh masyarakat Eropa. Mereka mengapresiasi penampilan KAG dengan memberikan komentar positif dan penawaran kerja sama untuk konser maupun melakukan kegiatan bersama dalam rangka mensosialisasikan nilai-nilai dan ajaran Islam yang *rahmatan lil'alamin*. Mereka sangat terkesan dengan penampilan KAG karena dapat menampilkan wajah Islam yang indah dan

menyenangkan melalui musik. Apa yang ditampilkan KAG sesuatu yang beda karena dalam persepsi mayoritas orang Barat, musik adalah sesuatu yang terlarang dalam Islam. Oleh karenanya ketika ada komunitas muslim yang menggunakan musik sebagai sarana dakwah mereka sangat memberikan apresiasi. Mereka menyebut Islam yang dibawakan KAG melalui musik ini dengan sebutan “*fun Islam.*”

Catatan Akhir

Sebagaimana disebutkan di atas, jalan kebudayaan yang dipilih KAG untuk berdakwah adalah “jalan sunyi” yang tidak banyak orang tertarik untuk melewati. Selain tidak menjanjikan secara materi, jalan kebudayaan juga membutuhkan waktu panjang untuk dapat melihat hasilnya. Dibutuhkan kesabaran ekstra, keteguhan hati untuk menempuh jalan ini. Inilah yang membuat banyak orang tidak tertarik melewati jalan kebudayaan sehingga membuat jalan ini menjadi sunyi meskipun kadang terlihat riuh dan hingar bingar.

Maraknya dunia industri musik dan hiburan dengan berbagai tawaran yang menggiurkan, sempat menempatkan KAG pada posisi dilematis, antara masuk ke dunia industri yang artinya tunduk atau paling tidak kompromi dengan hukum-hukum industri atau tetap bertahan pada idealisme. Dilema ini muncul karena adanya benturan antara tuntutan industri dengan idealisme.

Tidak semua karya idealis dan mengandung pesan baik bisa diterima oleh pasar, sekalipun karya tersebut memiliki nilai estetik tinggi. Demikian pula sebaliknya, suatu karya musik yang tidak memiliki pesan apapun, tidak memiliki nilai estetik tinggi kadang justru diterima secara massif di masayrakat (pasar). Jika seorang seniman musik ingin masuk dunia industri

maka dia harus berkompromi dengan selera pasar. Artinya dia harus merelakan diri menurunkan standar idealismenya agar bisa diterima pasar. Sebaliknya, jika dia harus bertahan dalam idealismenya maka dia akan sulit diterima pasar. Kesetiaan pada idelisme bermusik inilah yang membuat KAG kurang populer dibandingkan dengan kelompok-kelompok musik lainnya.

Meski dalam suasana dilematis, kami tetap memiliki komitmen untuk menjadikan KAG sebagai sarana perjuangan. Namun demikian bukan berarti para personil KAG menolak dunia industri musik dan hiburan. Mereka tetap masuk ke dunia industri dengan cara membentuk grup di luar KAG atau bermain dengan grup lain ketika kami tidak sedang konser. Selain itu, beberapa musisi kami juga membuat karya musik komersial yang kemudian dipasarkan secara indie dengan label individu. Dengan demikian mereka tetap dapat memasuki industri musik untuk bertahan hidup sambil mempertahankan idealisme musiknya di KAG.

Meskipun kurang memperoleh imbalan materi yang berlebih, namun ada kepuasan batin yang diperoleh oleh para personil KAG. Kepuasan itu diperoleh ketika melihat hasil dari perjuangan. Misalnya saat mendengar ada beberapa pesantren yang berkembang setelah kami kunjungi. Berdasarkan pengalaman, ada beberapa pesantren kecil yang saat dikunjungi atau menjadi tuan rumah pagelaran KAG hanya memiliki beberapa puluh santri. Setelah menggelar event KAG, pesantren tersebut dikenal masyarakat dan berkembang sehingga memiliki santri ratusan bahkan ada yang sampai ribuan dengan fasilitas bangunan yang berkembang pesat. Ada juga pesantren besar dan terkenal tapi mengalami kemunduran, pamornya menurun. Ketika KAG menggelar konser di pesantren tersebut, kemudian pamornya kembali meningkat, kembali dikenal masyarakat, santrinya kembali bertambah sehingga pesantren tersebut kembali maju.

Cerita-cerita seperti ini sering kami peroleh dari para pengasuh pesantren yang pernah dikunjungi dan dijadikan tuan rumah konser. Saking banyaknya manfaat yang mereka rasakan dari event kami, ada beberapa pengasuh pesantren yang mengusulkan agar diselenggarakan silaturrahmi pesantren-pesantren yang pernah kami kunjungi. Salah satu pengasuh pesantren yang mengusulkan kegiatan ini adalah Ajengan Maman Imanul Haq, Pengasuh Pesantren Al-Mizan, Jatiwangi, Majalengka. Kemudian Ajengan Asep Santana dari Limbangan, Garut, dan Ajengan Mimih Chaeruman dari Pesantren Manuk Helang, Singaparna, Tasikmalaya.

Hal lain yang dapat menumbuhkan kepuasan dan kebahagiaan para personil KAG adalah saat melihat anak-anak jalanan yang bertato dan berpakaian lusuh ikut shalawatan dan *istighatsah*. Mendengar suara keras yang parau dengan lafal terbata-bata saat mereka melantunkan shalawat dan membaca doa *istighatsah* adalah pemandangan yang mengasyikkan. Hal inilah yang memantapkan kami untuk tetap istiqamah berada di jalur kebudayaan. Lebih-lebih saat melihat mereka shalat di pinggir jalan atau di samping barikade panggung dengan beralaskan bendera lusuh yang mereka bawa. Saat melihat anak-anak bertato, meminum air kran mushalla setelah wudlu, kemudian menggelarkan sarung dari tas ransel untuk shalat. Semua ini adalah bara api yang terus membakar semangat kami untuk menyampaikan pesan persaudaraan, merajut perbedaan melalui musik.

Selanjutnya, hal yang paling membanggakan adalah ketika kami mendapat apresiasi dari para peneliti melalui karya-karya ilmiah mereka. Ada beberapa akademisi yang melakukan penelitian tentang KAG, antara lain, Denny Hamdani, Ph.D., dosen UIN Syarif Hidayatullah yang melakukan penelitian tentang “Gerakan Dakwah Kultural Al-Zastrouw dengan Ki Ageng Ganjur.” Hasil penelitian ini dipresentasikan dalam forum ilmiah di Belanda tahun 2017 dan artikelnya dimuat dalam

jurnal Istiqro (Hamdani, 2017; 277-296). Kemudian Haedar Hasan (2017), mahasiswa UIN Syarif Hidayatullah, meneliti tentang aktivitas dakwah KAG untuk skripsinya. Uswatun Hasanah (2007) meneliti tentang seni profetik KAG. Nur Fauzia (2011) meneliti straegi dakwah KAG di Era Globalisasi. Hartadi Wicaksono (2015), mahasiswa Etnomusikologi ISI Yogyakarta meneliti eksistensi musik KAG. Apresiasi dari komunitas akademik ini cukup menjadi bukti bahwa kami cukup eksis di masyarakat meskipun tidak sepopuler musik industri. Hal ini juga turut membesarkan hati kami.

Selain sunyi, jalan kebudayaan juga licin, mendaki, dan berliku. Hal ini juga dialami oleh KAG. Berbagai hambatan, rintangan, dan gangguan juga dilami oleh kami. Hambatan sering datang dari aparat kemanan yang sulit mengeluarkan izin, terutama saat kami berkolaborasi dengan artis-artis besar seperti Iwan Fals dan Slank. Dalam beberapa *event*, panitia lebih banyak disibukkan meyakinkan pihak aparat daripada melakukan persiapan teknis. Kebanyakan pola pikir aparat masih didominasi pendekatan keamanan dan ketertiban daripada edukatif-transformatif. Hambatan kedua datang dari pemahaman agama yang puritan-formalistik yang belum menerima musik sebagai sarana dakwah.

Tantangan lain yang dihadapi oleh KAG dalam menempuh jalan dakwah kultural melalui musik datang dari kaum formalis agama yang mengharamkan musik. Beberapa kali kami (terutama saya) harus melakukan dialog dan berdebat dengan beberapa ulama sebelum melaksanakan event. Beberapa diantara mereka bisa mengerti dan memahami sehingga akhirnya dapat menerima cara-cara dakwah yang dilakukan oleh kami. Kepada ulama yang tidak dapat menerima, kami tidak dapat memaksa mereka untuk menerima cara dakwah yang kami lakukan. Sejauh pengalaman kami, kelompok yang terakhir ini jumlahnya sangat sedikit.

Meski berliku, terjal, dan sunyi, jalan dakwah kultural yang dilakukan oleh KAG terasa damai, tenram dan nyaman karena di jalan inilah keindahan Islam dapat terlihat. Dengan keindahan ini, Islam menjadi lebih mudah diterima dan dirasakan manfaatnya secara nyata di masyarakat.

Daftar Pustaka

- Atkinson, P. (1992) Qualitative Social Research [On-line Journal], 6(3), Art. 26. Available at: <http://www.qualitativeresearch.net/fqs-texte/3-05/05-3-26-e.htm>
- Chisan, C (2008) *Lesbumi: Strategi Politik Kebudayaan*. LKiS.
- Djaja, W (2012) *Sejarah Eropa Dari Eropa Kunoo Hingga Eropa Modern*. Ombak
- Fauzia, N (2011), *Revitalisasi Seni Tradisi Sebagai Strategi Dakwah Di Era Globalisasi: Studi Kasus Pada Ki Ageng Ganjur*. Skripsi, Fakultas Ilmu Dakwah dan Ilmu Komunikasi, UIN Syarif Hidayatullah.
- Fatimah, S. (2007) “Perempuan dan Kekerasan pada Masa Orde Baru.” *Jurnal Demokrasi* 6(2): 99-110.
- Hamdani, D (2017) *Islam Nusantara: Its Discourse and Practice (Intellcetual Insight and Cultural Experiment of Ngatawi Al Zastrouw)*, ISTIQRO’ Volume 15, Nomor 02.
- Hasan, H (2017) *Aktivitas Dakwah Sanggar Ki Ageng Ganjur*. Skripsi, Fakultas Ilmu dakwah dan Ilmu Komuniasi, UIN Syarif Hidayatullah.
- Hasanah, U (2017) *Seni Profetik Islam dan Konghuchu: Studi Perbandingan Terhadap Sanggar Ki Ageng Ganjur dan Kelompok Seni Barongsai Liong Perkumpulan Budi Abadi Yogyakarta*, Skripsi, Fak. Ushuluddin dan Pemikiran Islam, UIN Sunan Kalijaga.
- Hadi, D.H. & Kasuma, G. (2012). *Propaganda Orde Baru 1966-1980. Verleden 1(1)*: Herlambang, Wijaya (2013), *Kekerasan Budaya Pasca 1965: Bagaimana Orde Baru Melegitimasi Anti-Komunisme Melalui Sastra dan Film*. Marjin Kiri.

- Mahalli, Ahmad Mudjab, (1996), *Qasidah Burdah*. PT Al-Ma'arif.
- Malcom, Noel. 1996. *Bosnia: A Short History*. Papermac.
- Mihardja, Achdiat K. (1986), *Polemik Kebudayaan*, pokok pikiran Takdir Alisjahbana, Sanusi Pane, Poerbatjaraka, Sutomo, Tjindarbumi, Adinegoro, M.Amir, Ki Hajar Dewantara. Pustaka Jaya,
- Oktaviani, D. (2019). *Sejarah Perkembangan Lembaga Seni Budaya Muslim Indonesia (LESBUMI) di Yogyakarya 1962-2016*. UIN Sunan Kalijaga.
- Sani, Asrul, Ajib Rosyidi (ed.), (2019), *Surat Kepercayaan Gelanggang*. Dunia Pustaka Jaya.
- Sauthwood, Julie (2012), *Teror Orde Baru Penyelewengan Hukum dan Propaganda 1965-1981*. Komunitas Bambu.
- Spradley, J., (1980). *Participant Observation*. Holt, Rinehart, and Winston.
- Suparno, Basuki Agus, (2012), *Reformasi dan Jatuhnya Soeharto*. Kompas.
- Wahid, Abdurrahman, (2010), *Membaca Sejarah Nusantara; 25 Kolom Sejarah Gus Dur*, (Imam Azis, Ed.). LKiS.
- _____, (Ed.), (2009), “*Ilusi Negara Islam*”: *Eksplansi Gerakan Islam Transnasional di Indonesia*. Wahid Institute.
- Wicaksono, Hartadi, (2015) *Eksistensi Grup Musik Ki Ageng Ganjur Yogyakarta*. Skripsi, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Wolcott, S.K. (1977) *Student Assumptions about Knowledge and Critical Thinking in the Accounting Classroom*. Online working paper available from <http://www.wolcottlynch.com/Publications.html>.



Bibliografi

- Abdullah, Taufik (1927-1933). "School and Politics, the Kaum Muda Movement in West Sumatra."
- Adams C (1965) *Sukarno: An Autobiography*. Bobbs-Merrill.
- Alfarisi, Salman. (2023). *Kesenian Ale-Ale Sebagai Kalangan Perbantahan Budayawan dan Seniman Pada Masyarakat Sasak*. Jurnal Budaya Etnika Vol. 1 No. 1.
- _____. (2017). *Tubuh Joget Ale-Ale Sebagai Modal Perlawanan*. Program Studi Seni Drama,Tari, dan
- Alfrey, A., Field, V., Xenophontes, I., & Holttum, S. (2021). *Identifying the mechanisms of poetry therapy and associated effects on participants: A synthesised review of empirical literature*. The Arts in Psychotherapy, 75.
- Anwar, Moch, Hidayat Pawitan, Kukuh Murtilaksono, and I Nengah Surati Jaya. 2011. "Respons Hidrologi Akibat Deforestasi Di DAS Barito Hulu, Kalimantan Tengah." Jurnal Manajemen Hutan Tropika 17 (3): 119–26.
- Anwar, Rosihan (2010). "Sutan Sjahrir. Demokrat Sejati Pejuang kemerdekaan 1909-1966." PT Kompas Media Nusantara. KLTV Press.
- Apa Sih Kekuatan Oma Irama. (1977, April 9). *Tempo*.
- Apriawan, Andika. *Makna Pertunjukan Kesenian Gendang Beleg Pada Masyarakat Sasak Kontemporer (Desa Bujak Kecamatan Batukliang Lombok Tengah)*. Jurnal Ilmu Sosial dan Pendidikan (JISIP) e-ISSN : 2656-6753, p-ISSN: 2598-9944

- Arif, Zulkifli (2010). "Syahrir." Kepustakkan Popular Gramedia.
- Arifin, S. (2014). *Sang Pelopor: Kisah Tiga Kiai dalam Mengelola Bekas Bajingan*. Pena Salsabila.
- _____. (2018). *Komunikasi Kiai Pesantren: Pemberdayaan Komunitas Bajingan Perspektif Komunikasi Konseling*. 2nd Proceedings Annual Conference for Muslim Scholars, April, 330–338.
- _____. (2020a). *At-Tawazun: Psikologi dan Konseling Berbasis Pesantren untuk Membentuk Karakter Khaira Ummah*. Literasi Nusantara.
- _____. (2020b). *Dinamika Perubahan Relasi Kiai Santri Pada "Ngaji Online" di Masa Pagebluk COVID-19*. Jurnal Kependudukan Indonesia, 1, 75–80.
- _____. (2020c). *Pesantren -Based Counseling in Changing The Behaviour of The Community of Former Bajingan Being Personal Characterless "Pelopor."* UMRAN – International Journal of Islamic and Civilizational Studies, 07(03), 59–75.
- _____. (2021a). *Jejaring Ibu Nyai Pesantren Untuk Penguatan Kampanye Kesehatan Masyarakat*. Buletin Penelitian Sistem Kesehatan, 24(2).
- _____. (2021b). *The Implementation of At-Tawazun Counseling New Normal Era*. KONSELING RELIGI Jurnal Bimbingan Konseling Islam, 19(1), 14–29.
- _____. (2022). *Konseling Sufistik-Narrative Therapy Melalui Literasi Karya K . H . R . As ' ad Syamsul Arifin Untuk Mengurangi Social Phobia dalam Moderasi Dakwah Santri*. Consilium, Berkala Kajian Konseling Dan Ilmu Keagamaan, 9(1), 36–47.
- Arifin, S., & Baharun, M. (2021). *Strengthening Resilience of Sakinah Families in New Normal Adaption: Pesantren-Based Counseling Perspective*. Proceedings of the International Conference on

- Engineering, Technology and Social Science (ICONETOS 2020), 529(Iconetos 2020), 202–209.
- _____. (2022). *Harmony of Social Order in Preventing Radicalism in K.H.R. As'ad Syamsul Arifin's Tarikh Perjuangan Islam Indonesia*. International Symposium on Religious Literature and Heritage (ISLAGE 2021), 644(Islage 2021), 1–10.
- Arifin, S., & Ummah, A. H. (2021). *A Campaign to Wear Masks in the Pesantren Community With a Counseling Approach*. Jurnal Ilmiah Peuradeun, 9(3), 587.
- Arifin, S., & Zaini, A. (2014). *Dakwah Transformatif Melalui Konseling : Potret Kualitas Kepribadian Konselor Perspektif Konseling At-Tawazun*. Jurnal Dakwah, XV(1), 137–156.
- _____. (2019). *Transformative Da'wah Through Counseling for the Career Development of Coffee Farmer Groups in the Tourism Village Banyuwangi*. Jurnal Konseling Religi, 10(2), 215–231.
- _____. (2020). *Decision of Implementing Uzlah and Gerbat Techniques in Islamic Boarding School as Preparedness Response for Covid-19 Pandemic*. Unnes Journal of Public Health, 9(2), 126–134.
- Arifin, S., Baharun, M., & Alimin, M. (2022). *Psycho-Sufistic Counseling to Develop Students' Sociocultural Literacy*. Proceedings of the International Conference on Madrasah Reform 2021 (ICMR 2021), 633(Icmr 2021), 300–307.
- Arifin, S., Hadori, M., & Yohandi. (2021). *Transformation of The Pesantren Community 's Therapeutic Relationship in Online Learning*. Conference: The 2nd International Conference on Religion and Education, INCRE 2020.
- Arps, Bernard. 1992. *Tembang in Two Traditions: Performance and Interpretation of Javanese Literature*. London: School of Oriental and African Studies.

- Arunachalam, M. (2006). *A Philosophical Hermeneutics Approach for Understanding Community Dialogue on Environmental Problems: A Case Study of Lake Taupo*. The 5th European Conference on Research Methodology Tgl 17-18 Juli. www.academic-conferences.org
- Asmara, H. (2017). Happy Asmara Music—YouTube. YouTube. <https://www.youtube.com/>
- Atkinson, P. (1992) *Qualitative Social Research* [On-line Journal], 6(3), Art. 26. Available at: <http://www.qualitativeresearch.net/fqs-texte/3-05/05-3-26-e.htm>
- Avorgbedor, Daniel K. 2004. “*Music in World Shamanism*”. In Mariko Namba Walter and Eva Jane Neumann Fridman (eds.). *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*. Santa Barbara, California - Denver, Colorado - Oxford, England: ABC-CLIO, pp. 179-186.
- Ayu, Katriani Puspita. 2021. “*Eksplasi Perkebunan Kelapa Sawit Di Kalimantan Tengah: Mekanisme Politik Di Balik Kerusakan Ekologi*.” *Jurnal SOSIOLOGI* 4 (2): 61–71.
- Baker, J. S. (2021). *Poetry and possible selves: Crisis theory with/in teacher education programs*. *Teaching and Teacher Education*, 105(Sep), 103393.
- Basuno, Edi. 2008. “*Review Dampak Wabah Dan Kebijakan Pengendalian Avian Influenza Di Indonesia*.” *Analisis Kebijakan Pertanian* 6 (4): 314–34.
- Batmyanik, Aloysius. 2012. “*Inkulturasi Dalam Ibadah Suatu Tinjauan Pastoral Teologis*.” *Jurnal Masalah Pastoral* 1 (1): 1–12.
- Bauer, Bruce L. 2005. “*Avoiding Comfortable Syncretism by Doing Critical Contextualization*.” *Journal of Adventist Mission Studies* 1 (2): 18–33.

- Becker, Judith. 1980. *Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*. Honolulu: University of Hawai Press.
- Berger, C. R., & Chaffee, S. H. (2014). *Handbook of Communication Science*. SAGE Publications.
- Bertens, K. (2001). *Filsafat Barat Kontemporer Prancis*. Jakarta: Gramedia.
- Bevans, Stephen. 2002. *Models of Contextual Theology. Theological Studies. Revised an.* Maryknoll: Orbis Books.
- Bramantyo, Triyono (2004). "Disseminasi Musik Barat di Timur." Yayasan Untuk Indonesia.
- Camelia Malik: Warna Saya Jelas. (1997, Mei). Kompas.
- Carey, J. W. (2009). *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. Routledge.
- Chisan, C (2008) *Lesbumi: Strategi Politik Kebudayaan*. LKiS.
- Cipta, Samudra. 2020. "Membangun Komunitas Kristen Kang Mardika: Kyai Sadrach Dalam Sejarah Kekristenan Di Jawa (1869-1923)." SUNDERMANN: Jurnal Ilmiah Teologi, Pendidikan, Sains, Humaniora Dan Kebudayaan 13 (2): 65–72.
- Cobussen, Marcel. (2002). "Deconstruction - an Affirmative Strategy of Transformation". Deconstruction in Music. (web: <http://www.deconstruction-in-music.com/deconstruction/deconstruction-an-affirmative-strategy-of-transformation/240>) (diakses: 4 Mei 2024)
- Coe, Shoki. 1993. *Recollections and Reflections. Formosan Christians for Self-Determination*.
- Cohen, M. 2006. *Komedie Stamboel, Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891–1903*. Athens: Ohio University Press

- Dan Oma Serta Upit Ikut Kampanye. (1977, April 9). *Tempo*, 54–58.
- Davenport, Lisa E. (2009). *Jazz Diplomacy, Promoting America in the Cold War Era*. University Press of Mississippi.
- Dickson Kwesi, A. 2006. “*The Bible and African Life and Thought in Dialogue*.” *African Theology*, 93–123.
- Djaja, W (2012) *Sejarah Eropa Dari Eropa Kunoo Hingga Eropa Modern*. Ombak
- Djohan. (2009). *Psikologi Musik*. Yogyakarta: Best Publisher.
- Eliade, Mircea. 1989. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Translated by Willard R. Trask. London: Penguin Arkana.
- End, Th Van den. 1987. *Ragi Carita 1*. Vol. 1. BPK Gunung Mulia.
- Epperson G (2024) *Music Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/music>
- Fajar, A. (2013). *The Relationship; Kunci Relasi dalam InterpersonalContext (Pemetaan Tradisi Teori Komunikasi mengenai Komunikasi Interpersonal dalam Pandangan Stephen W. Littlejohn)*. KomuniTi, V(1), 24–30.
- Fatimah, S. (2007) “*Perempuan dan Kekerasan pada Masa Orde Baru*.” *Jurnal Demokrasi* 6(2): 99-110.
- Fauzia, N (2011), *Revitalisasi Seni Tradisi Sebagai Strategi Dakwah Di Era Globalisasi: Studi Kasus Pada Ki Ageng Ganjur*. Skripsi, Fakultas Ilmu Dakwah dan Ilmu Komunikasi, UIN Syarif Hidayatullah.
- Fazalani, Runi. *Kesenian Gendang Belek Masyarakat Suku Sasak Sebagai Budaya Tradisional*. Lingua Franca: Jurnal Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya.
- Finch, Roger, 2004. “*Drumming in Shamanistic Rituals*”. In Mariko Namba Walter and Eva Jane Neumann Friedman (eds.).

- Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture. Santa Barbara, California - Denver, Colorado - Oxford, England: ABC-CLIO, p.p. 95-101.
- Flanagan, J. ., & Lanagan, R. . (2004). *Counseling and Psychotherapy Theories in Context and Practice: Skills, Strategies, and Techniques*. John Wiley & Sons, Inc.
- Forth, Gregory. 2004. "Indonesian Shamanism". In Mariko Namba Walter and Eva Jane Neumann Friedman (ed.). Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture. Santa Barbara, California - Denver, Colorado - Oxford, England: ABC CLIO. pp. 810-815.
- Fosler-Lussier, Danielle. 2020. *Music on the Move*. University of Michigan Press.
- Foucault, Michel. (2002). *Power Knowledge: Wacana Kuasa Pengetahuan*. Yogyakarta:Bintang Budaya.
- Frederick, W. H. (1982). *Rhoma Irama and The Dangdut Style: Aspects of Contemporary Indonesian Popular Culture*. Indonesia, 34, 103-130.
- Ganap, Victor. 2019. *Musik dalam Kultur Pendidikan*. Yogyakarta: Thafa Media.
- Gerald Corey. (2009). *Theory and Practice of Counseling and Psychotherapy*. Thomson Higher Education.
- GerindraTV (Director). (2023, December 14). *Prabowo Gibran Memang Istimewa*. <https://www.youtube.com/watch?v=RBkN9I9RUpA>
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Polity Press.
- Gillon, E. (2007). *Person-Centred Counselling Psychology: An Introduction*. SAGE Publications Ltd.

- Gioia, Ted. (2021). *The History of Jazz*, Third Edition. Oxford University Press
- GPM. 2012. *Nyanyian Jemaat Gereja Protestan Maluku. Ketiga*. Ambon: Gereja Protestan Maluku.
- Graves, E Elizabeth (2007). “*Asal Usul Elit Minangkabau Modern.*” Yayasan Obor Indonesia Jakarta.
- Hadi, D.H. & Kasuma, G. (2012). *Propaganda Orde Baru 1966-1980*. Verleden 1(1): Herlambang, Wijaya (2013), Kekerasan Budaya Pasca 1965: Bagaimana Orde Baru Melegitimasi Anti-Komunisme Melalui Sastra dan Film. Marjin Kiri.
- Hadler, Jeffrey (2010). “*Sengketa Tiada Putus.*” Freedom Institute.
- Hakim, Lukman (2008). “*100 Tahun Muhammad Natsir , Berdamai Dengan Sejarah.*” Penerbit Republika.
- Hamdani, D (2017) *Islam Nusantara: Its Discourse and Practice (Intellcectual Insight and Cultural Experiment of Ngatawi Al Zastrouw)*, ISTIQRO' Volume 15, Nomor 02.
- Hamka (1938). “*Tenggelamnya Kapal Van Derwick.*”
- Harnish, D., & Machlis, J. (2012). *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Cengage Learning.
- Harnish, David D. (2011). *Divine Inspirations: Music and Islam in Indonesia*. Newyork Oxford University Press.
- _____. (2019). *Music Education and Sustainability in Lombok, Indonesia. A Journal of Culture, English Language Teaching & Literature*. Volume 19, Number 1, July, pp. 1 – 19
- Harum, A., & Sunarty, K. (2021). *Konseling Pengungkapan Diri melalui Puisi Pelipur Lara Efektif Mengurangi Stres Belajar Mahasiswa*. TERAPUTIK Jurnal Bimbingan Dan Konseling, 5(1), 158–165.

- Hasan, H (2017) *Aktivitas Dakwah Sanggar Ki Ageng Ganjur*. Skripsi, Fakultas Ilmu dakwah dan Ilmu Komuniasi, UIN Syarif Hidayatullah.
- Hasan, S. A. (2003). *Kharima Kiai As'ad di Mata Umat*. LKIS.
- Hasanah, U (2017) *Seni Profetik Islam dan Konghuchu: Studi Perbandingan Terhadap Sanggar Ki Ageng Ganjur dan Kelompok Seni Barongsai Liong Perkumpulan Budi Abadi Yogyakarta*, Skripsi, Fak. Ushuluddin dan Pemikiran Islam, UIN Sunan Kalijaga.
- Hatta, Muhammad (2011). “*Menuju Gerbang Kemerdekaan. Untuk Negeriku. Sebuah Otobiografi*.” PT Kompas Media Nusantara. Penerbit Buku Kompas.
- Hawn, C Michael. 2003. *Gather into One: Praying and Singing Globally*. Wm. B. Eerdmans Publishing.
- Heine-Geldern R. (1945) “*Prehistoric Research in the Netherlands Indies*,” in P. Honig and F. Verdoorn (eds.), *Science and Scientists in the Netherlands Indies* (New York: Board for the Netherlands Indies, Surinam and Curaçao, 1945). Cetak Ulang oleh Southeast Asia Institute (New York), 1945, hlm. 129–167.
- Heins, Ernst. 1975. “*Kroncong and Tanjidor—Two Cases of Urban Folk Music in Jakarta*”. *Asian Music* 7. No. 1. pp. 27–29.
- Heryanto, A. (2018). *Identitas dan Kenikmatan: Politik Budaya Layar Indonesia*. Kepustakaan Populer Gramedia.
- Hesselgrave, David J. 1995. “*Contextualization That Is Authentic and Relevant*.” *International Journal of Frontier Missions* 12 (3): 115–19.
- Hughes, D. W. (2018). *Indonesian Music and Dance: Traditional Music and Its Interaction with the West (volume 2)*. Brill.

- _____. (2018). *Indonesian Music and Dance: Traditional Music and Its Interaction with the West* (volume 2). Brill.
- Huron D (2003) *Is music an evolutionary adaptation?* In: Peretz I and Zatorre D (eds) *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford University Press.
- Ibrahimy, A. A., & Arifin, S. (2018). *Kiai Fawaid As'ad: Kepribadian, Pemikiran, dan Perilaku Politik*. Tanwirul Afkar.
- _____. (2019). *Risalah Hati: Trilogi Biografi Nyai Zainiyah As'ad*. Tanwirul Afkar.
- Idrus, Abdullah (1948). "Dari Ave Maria Ke Jalan Lain Ke Roma."
- Ilogu, Edmund. 1974. *Christianity and Ibo Culture*. Brill Archive.
- Iswaratama, Aulia. (2024). *Pandangan Islam Terhadap Pergeseran Nilai-Nilai Kebudayaan Pada Tradisi Nyongkolan Di Lombok Maklumat*. Journal of Da'wah and Islamic Studies ISSN: 3031-4305 Vol. 2 No. 1
- Junaidi, Ahmad. (2012). *Porno: Feminisme, Seksualitas dan Pornografi di Media*. Jakarta: Grasindo.
- Juvintarto. (2024, January 20). *Kondusif Jelang Pemilu, Ndarboy Genk Goyang Jogja—Krjogja [News]*. KRJogja. <https://www.krjogja.com/yogyakarta/1243963660/kondusif-jelang-pemilu-ndarboy-genk-goyang-jogja>
- Kahin R Audrey (2005). "Dari Pemberontakan menuju Integrasi." Yayasan Obor Indonesia.
- Kartodirdjo, Sartono (1993). "Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah." Jakarta: P.T. Gramedia Pustaka Utama.
- Kartomi, M. J. (1990). *Musik Tradisional Indonesia*. Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama.
- Kartomi, Margaret. 1986. "Muslim Music in West Sumatran Culture". The World of Music. pp. 3:13–32.

- Kato, Byang H. 1975. "The Gospel, Cultural Context and Religious Syncretism." In Let the Earth Hear His Voice. Vol. 1217. Worldwide Publications: Minneapolis, Minnesota.
- Keeler, Ward. 1987. *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kloser, K. (2013). *Positive youth development through the use of poetry therapy: The contributing effects of language arts in mental health counseling with middle school-age children*. Journal of Poetry Therapy, 26(4), 237–253.
- KOMPAS. (2022). *Gelora Jazz yang Tak Lekang oleh Zaman*. (web: <https://interaktif.kompas.id/baca/musik-jazz-sebuah-genre-dengan-ciri-khas/>) (diakses: 2 Mei 2024)
- Korps Pegawai Republik Indonesia, 82, *Keputusan Presiden Republik Indonesia*, Keputusan Presiden Republik Indonesia (1971).
- KPU. (2024, March 20). *KPU Tetapkan Hasil Pemilu Tahun 2024*. <https://www.kpu.go.id/berita/baca/12300/kpu-tetapkan-hasil-pemilu-tahun-2024>
- Kraft, Charles H. 1999. "Culture, Worldview and Contextualization." Perspectives on the World Christian Movement 3: 384–91.
- Kunst, Jaap. 1949. "The Cultural Background of Indonesian Music". Journal of the International Folk Music Council. Vol. 1 .p. 33-45.
- _____.1968. *Hindu-Javanese Musical Instruments*. The Hague: Martinus Nijhof.
- _____.1973. *Music in Java, its Theory and its Technique (2 Volume)*, Ernst Heinz (ed.). The Haque: Martinus Nijhoff.
- Laidlaw, J. (2014). *The Subject of Virtue: An Anthropology of Ethics and Freedom*. Cambridge University Press.

- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. Basic Books.
- Listya, Agastya Rama. 2020. "Kekristenan, Tradisi Memukul Gong Di Nusak Keka Dan Talae, Kecamatan Rote Selatan, Kabupaten Rote-Ndao, Dan Upaya Revitalisasi." In Agama & Budaya Nusantara Pasca Kristenisisasi, 31–52. Yogyakarta: eLSA Press.
- Littlejohn, S. W., & Foss, K. A. (2008). *Theories of Human Communication*. Waveland Press.
- Loh, I-to. 2005. "To.‘Contextualization versus Globalization: A Glimpse of Sounds and Symbols in Asian Worship.’" In ISM Journal Colloquium.
- Machfutra, E. D., Noor, A., Luxiarti, R., & Mutmainah, N. F. (2018). *Perilaku Hidup Bersih dan Sehat Santri Putri Pesantren X Yogyakarta*. Buletin Penelitian Sistem Kesehatan, 21(4), 236–246.
- Mahalli, Ahmad Mudjab, (1996), *Qasidah Burdah*. PT Al-Ma’arif.
- Maharani, L., & Mansur, M. (2016). *Efektivitas Konseling Puisi sebagai Media Bimbingan dan Konseling dalam Meningkatkan Rasa Percaya Diri Peserta Didik Kelas VII SMPN 24 Bandar Lampung Tahun Ajaran 2015/2016*. KONSELI: Jurnal Bimbingan Dan Konseling, 03(2), 147–160.
- Mahmud, Cholil. (2018). *Unjuk Rasa: Seni, Performativitas dan Aktivisme*. Jakarta: Yayasan Kelola.
- Malcom, Noel. 1996. *Bosnia: A Short History*. Papermac.
- Malm, William P. 1967. *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs.
- Mappiare, A. (2013). *Tipe-Tipe Metode Riset Kualitatif: untuk Eksplanasi Sosial Budaya dan Bimbingan dan Konseling*. Elang Emas.

- Marc, Dieter (1995). "Sejarah Musik Jilid 4." Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Martamin, Marjani dkk. (1980). "Sejarah Pendidikan Sumatera Barat". Pusat Dokumentasi dan Inventarisasi Kebudayaan Sumatera Barat.
- Martopangrawit, G. (2018). *Tradisi dan modernitas dalam musik campursari*. Jurnal Ilmiah Seni & Musik, 3(2), pp. 124-135.
- Mauludy, R and Situngkir, H (2011) "Musical Tradition in Megalithic Site of Indonesian Gunung Padang?" SSRN; SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1112242> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1112242>
- McGraw, Andrew. (2012). "The Ambivalent Freedoms of Indonesian Jazz". *Jazz Perspectives*, Vol. 6, No. 3, 273-310.
- McLeod. (2003). *An Introduction to Counselling Third Edition*. Open University Press.
- McQuail, D. (2010). *McQuail's Mass Communication Theory*. SAGE Publications.
- Merker B, Morley I, dan Zuidema W (2015) *Five fundamental constraints on theories of the origins of music*. *Philosophical Transactions of the Royal Society* 370 (1664). DOI: 10.1098/rstb.2014.0095
- Mihardja, Achdiat K. (1986), *Polemik Kebudayaan, pokok pikiran Takdir Alisjahbana, Sanusi Pane, Poerbatjaraka, Sutomo, Tjindarbumi, Adinegoro, M.Amir, Ki Hajar Dewantara*. Pustaka Jaya,
- Mithen S (2005) *The Singin Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Orion Publishing Group.
- Morley I (2013) *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archeology, and the Origins of Musicality*. Oxford University Press.

- MR, D., Sakrie, D., Tarigan, D., & KS, T. (2007). *150 Lagu Indonesia Terbaik*. Rolling Stone Indonesia, 31.
- Muhammad, W., Wan, B., Yazid, A., & Bakar, A. (2022). *Art therapy as counseling modality to help delinquent students Art therapy as counseling modality to help delinquent students*. Journal of Counseling, Education and Society, 1(1), 20–21.
- Muis, Abdul (1928). “*Salah Asuhan*.”
- Muljana S (2006) *Tafsir Sejarah Nagara Kretagama*. LKiS.
- Mundiarsso, Ceto & Nugroho, Kusumo. (2001). *Wawancara Dengan Sudibyo Pr. Sebuah Catatan Sejarah Jazz di Indonesia*. (web: <https://wartajazz.com/interview/2001/03/25/wawancara-dengan-sudibyo-pr/>) (diakses: 7 Mei 2024)
- Naim, Mochtar (1984). “*Merantau Pola Migrasi Suku Minangkabau*.” Gadjahmada University Press.
- Navis, A.A. (1984). “*Alam Terkembang Jadi Guru*.” P.T. Grafiti Pers.
- NDX hingga Ndarboy Genk Bakal Meriahkan Pamitan Ganjar sebagai Gubernur Jateng. (2023, September 3). SINDOnews Nasional. <https://nasional.sindonews.com/read/1192159/12/ndx-hingga-ndarboy-genk-bakal-meriahkan-pamitan-ganjar-sebagai-gubernur-jateng-1693728565>
- Ngayogjazz. (2023). *Booklet Ngayogjazz 2023*, Handarbeni Hangejazzi. (web: <https://ngayogjazz.com/>) (diakses: 2 Mei 2024)
- Niel, Robert Van (2009). “*Munculnya Elite Modern Indonesia*.” Pustaka Jaya.
- Nursyam. (2005). *Islam Pesisir*. LKIS.
- Official, N. A. (2023, January 2). NDX AKA OFFICIAL on Instagram: “KONSER NDX GRATIS DI YOGYAKARTA !!!

Tahun Baru, Semangat Baru !!!! Ayo berjoget bersama kita di Lapangan Parkir Mandala Krida pada 7 Januari 2023 pada acara Ganjar Pranowo Festival #6 Jam 19.00 WIB Selain bisa berjoget bersama, acara ini juga diramaikan dengan pembagian doorprize yang disediakan panitia. Ada SEPEDA MOTОРNYA JUGA LOH !!! Jadi, tunggu apalagi??? Pulang nonton konser musik bawa pulang hadiah menarik. Kita tunggu ya, dan kita seru-seruan disana !!!! #sahabatganjar #ganjarpranowo #ganjar.” Instagram. [https://www.instagram.com/p/Cm6UnvGpEY/-](https://www.instagram.com/p/Cm6UnvGpEY/)

Official, W. (Director). (2018, December 5). OMWALES - #OMWALESDAY 18: STUDIO ROYALRUMBLE SERBU XT SQUARE JOGJA! - YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=esvKv7LbgZk>

Oktaviani, D. (2019). *Sejarah Perkembangan Lembaga Seni Budaya Muslim Indonesia (LESBUMI) di Yogyakarta 1962-2016*. UIN Sunan Kalijaga.

Okunade, Abraham Adebanjo. 2022. “*New Testament Contextualization and Inculturation in Nigeria.*” Pharus Journal of Theology 103 (2).

Osborne M (2000) *Southeast Asia: An Introductory History*. Allen & Unwin.

_____. (2002) *Exploring Southeast Asia: A Traveler’s History of the Region*. Allen & Unwin.

Pemilu 1977-1997. (n.d.). *Komisi Pemilihan Umum*. Retrieved April 10, 2024, from <https://www.kpu.go.id/page/read/10/pemilu-1977-1997#>

Pemilu 2024: *Hasil final rekapitulasi suara Pilpres dan Pileg oleh KPU*. (2024, March 20). BBC News Indonesia. <https://www.bbc.com/indonesia/articles/cv2o1yw091zo>

- Penwarden, S. (2022). *Thera-poiesis: An exploration of the work of resonant images in found poetry to create newness in counselling.* European Journal of Psychotherapy & Counselling, 24(3), , 339–356.
- Pigeaud TGTh. (1962) *Java in the 14th Century*. Springer.
- Pigeaud, Theodore. 1962. *Java in the Fourteenth Century: A Study in Cultural History*. The Hague: Martinus Nijhoff
- Pocholczk, Jozef M. 1986. “*Music and Islam in Indonesia*”. The World Music. Vol. 28. No. 3. Islam. pp. 3-12.
- Poerwadarminta, W.J.S. (1984). “*Ensiklopedi Indonesia*.” Ichtiar Baru-Van Hoeve.
- Poplawska, Marzanna. 2011. “*Christianity and Inculturated Music in Indonesia*.” Southeast Review of Asian Studies 33: 186–98.
- Prier, K.E. 1999. *Inkulturasi Musik Liturgi*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Primadi, Oscar. 2017. “*Kemenkes Umumkan Kasus Flu Burung Ke-200.*” Sehatlah Negeriku, Sehatlah Bangsaku. 2017. <https://sehatnegeriku.kemkes.go.id/baca/rilis-media/20170116/4423681/kemenkes-umumkan-kasus-flu-burung-200/>.
- Purnomo, Andreas Kurniawan, and Verry Willyam. 2023. “*Kontekstualisasi Penggunaan Campursari Dalam Ibadah Gerejawi: Studi Kasus GKJ Kenalan Magelang*.” BONAFIDE: Jurnal Teologi Dan Pendidikan Kristen 4 (2): 177–97.
- Raditya, M. H. B. (2020a). *Didi Kempot: Mewakili Masa Kini, Menyiapkan Masa Depan*. In Memoar Sobat Ambyar: Tribute to Didi Kempot the Godfather of Broken Heart (pp. 358–375). Diomedia.
- _____. (2020b). *OM Wawes: Babat Alas Dangdut Anyar*. Yayasan Kajian Musik Laras.

- _____. (2022). *Dangdutan; Kumpulan Tulisan Dangdut dan Praktiknya di Masyarakat*. Penerbit Gading.
- _____. (2023, October 31). How will Indonesia's dangdut stars shape the 2024 election? Indonesia at Melbourne. <https://indonesiaatmelbourne.unimelb.edu.au/how-will-indonesias-dangdut-stars-shape-the-2024-election/>
- _____. (2019). *Jangan Pernah Usai: Ngayogjazz dan Semangat Djaduk Abadi*. (web: <https://laras.or.id/jangan-pernah-usai-ngayogjazz-dan-semangat-djaduk-abadi/>) (diakses 5 Mei 2024).
- RANS MUSIC (Director). (2024, February 7). GEMOY NUSANTARA - DOA UNTUK PEMIMPIN NEGERI (OFFICIAL MUSIC VIDEO). <https://www.youtube.com/watch?v=4Ejb4HiP-eE>
- Rasmussen, Anne k. 2005. "The Musical Aesthetic in Indonesian Islam". *The World of Music*. Vol. 47. No. 1. pp. 65-89.
- Rennie, L. (2007). *Hermeneutics and Humanistic Psychology*. Jurnal The Humanistic Psychologist, 1, 5-16.
- Rhoma Irama Official (Director). (2021, June 11). BISIKAN RHOMA #1: LAUTAN DAN API (Vol. 1) [Podcast]. Soneta Records. <https://www.youtube.com/watch?v=vwrmUoFre5E>
- _____. (Director). (2023, September 8). BISIKAN RHOMA #94: DANGDUTJADIBAHAN PENELITIAN PARA AKADEMISI. <https://www.youtube.com/watch?v=8cGS6ZozsEQ>
- Ricklefs MC (2008) *A History of Modern Indonesia Since c. 1200*. Stanford: Stanford University Press.
- _____. 2006. *Mystic Synthesis in Java: A History of Islamization from the Fourteenth to the Early Nineteenth Centuries*. EastBridge Foundation.

- Rogers, C. R. (1942). *Counseling and Psychotherapy Newer Concepts in Practice*. The Ribersibe Press.
- _____. (2023). *Needed words: poetry therapy and the circle of hope*. Journal of Poetry Therapy, 36(1), 1–18.
- Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance*. Chicago and New York: University of Chicago Press.
- Rusli, Marah (1922). “*Siti Nurbaya Kasih Tak Sampai*.”
- Salehudin, Ahmad. (2015). Merarik Upacara Pernikahan Khas Sasak, Nusa Tenggara Barat, tersedia online di <http://melayuonline.com/ind/culture/dig/2227/merarikupacara-pernikahan-khassasak-nusa-tenggara-barat>, diakses tanggal 20 September 2015.
- Samsul, A., & Risma, A. F. (2020). *The Model of Development Therapeutic Speech in the Digital Era: A Study of “Interpretation of Al-Mishbah” for Cyber-Counseling Services*. Proceedings of the 19th Annual International Conference on Islamic Studies, AICIS 2019, 1-4 October 2019, Jakarta, Indonesia.
- Sani, Asrul, Ajib Rosyidi (ed.), (2019), *Surat Kepercayaan Gelanggang*. Dunia Pustaka Jaya.
- Sauthwood, Julie (2012), *Teror Orde Baru Penyelewengan Hukum dan Propaganda 1965-1981*. Komunitas Bambu.
- Savage R (2001) Incidental music. Oxford Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43289>
- Schreiter, Robert J. 2007. *Constructing Local Theologies*. Orbis Books.
- Schrieke B (1957) *Ruler and Realm in Early Java*. The Hague and Bandung: W. van Hoeve Ltd.
- Scoles, Percy A. (1970). “*The Oxford Companion to Music*.” Oxford University Press.

- Sedillot, Rene. 1959. *The History of the World*. New York: The New American Library.
- Sejarah Pengawasan Pemilu. (n.d.). *Badan Pengawas Pemilihan Umum Republik Indonesia*. Retrieved April 14, 2024, from <https://www.bawaslu.go.id/profil/sejarah-pengawasan-pemilu>
- Sewell Jr, W. H. (1992). *A theory of structure: Duality, agency, and transformation*. American Journal of Sociology, 98(1), 1–29.
- Shaffer, Jacqueline. 1956. “*Experiments in Indigenous Church Music among the Batetela*.” African Music: Journal of the International Library of African Music 1 (3): 39–42.
- Sharma, D. (2021). *Reading and rewriting poetry on life to survive the COVID-19 pandemic*. Journal of Poetry Therapy, 34 (3), 95–108.
- Shenk, Wilbert R. 2005. “*The Missionary Encounter with Culture since the Seventeenth Century*.” Appropriate Christianity, 35–48.
- Shin, Nakagawa. 1990. “*The Ritual Process of Odalan at Pura Luhur Watukau, Bali*”. In Ko Tanimura. 1991. Temple Festival in Bali, Research Report of Tanimura Team. Research and Exchange Program of Osaka University with the Sout Pacific Region.
- Shofan, M. (2014). *Rhoma Irama: Politik Dakwah dalam Nada*. Imania.
- Shorter, Aylward. 2006. *Toward a Theology of Inculturation*. Wipf and Stock Publishers.
- Siagian, Esther L.. (2005). *Gong*. Jakarta: Ford Foundation.
- Siahaan, Eri Yulia. 2023. “*Sayur Kubis Jatuh Harga’, Tembang Iman Dari Tanah Karo Menyapa Kabupaten Bogor: Apa Jawabmu?*” 2023. <https://www.melintas.id/ragam/342768685/sayur-kubis-jatuh-harga-tembang-iman-dari-tanah-karo-menyapa-kabupaten-bogor-apa-jawabmu?page=2>.

- Simatupang, G. R. L. L. (1996). *The Development of Dangdut and Its Meanings A Study of Popular Music In Indonesia* [Master's Thesis]. Monash University.
- Soekmono, R. 2015. *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia I*, Yogyakarta: Kanisius.
- Spradley, J., (1980). *Participant Observation*. Holt, Rinehart, and Winston.
- Stanley, Brian. 2007. "Inculturation: Historical Background, Theological Foundations and Contemporary Questions." *Transformation* 24 (1): 21–27.
- Stolba, KM (1995) *The Development of Western Music: A History*. Brown & Benchmark Publishers.
- Stuparitz, Otto. (2023). "Yogyakarta's Jazz Activists: From Regional Scene to Local Stages". Popular Music Scene, Regional and Rural Perspective, 209-224. Palgrave Macmillan.
- Sumarsam, 2013. *Javanese Gamelan and the West*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013)
- _____.(1995). *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*. University of Chicago Press.
- Sunarto. "The Impact of Hinduism and Buddhism on the Music of Indonesia". Asian-European Music Research Journal. 11 (2023) p p: 1-18 (2023-06-22) (e-ISSN: 2625-378X - p-ISSN: 2701-2689) <https://doi.org/10.30819/aemr.11-1> - <https://www.logos-verlag.de/cgi-bin/engpapermid?doi=10.30819/aemr.11-1&lng=deu&id=>
- _____. 2022. "Pengaruh Shamanisme dalam Pembentukan Budaya Musik Indonesia Baratdaya". Nusantara Institut. <https://www.nusantarainstitution.com/pengaruh-shamanisme-dalam-pembentukan-budaya-musik-indonesia-baratdaya/>

- Sunu Hardiyanta, P. (1997). *Disiplin Tubuh; Bengkel Individu Modern*. Yogyakarta: LKiS.
- Supanggah, R. (2004). *Seni Karawitan*. Penerbit Serambi Ilmu Semesta.
- Suparno, Basuki Agus, (2012), *Reformasi dan Jatuhnya Soeharto*. Kompas.
- Surahman, S. (2016). *Determinisme Teknologi Komunikasi dan Globalisasi Terhadap Seni Budaya Indonesia*. Jurnal Rekam 12 (1). pp. 80-101.
- Surahman, S. (2024). *Memahami Kajian Media dan Budaya: Pendekatan Multidisipliner*. Kencana Media Prenada.
- Suryadinata, L. (2014). *Budaya Jawa di Era Modern*. Pustaka Jaya.
- Susantina, Sukatmi. 2001. *Inkulturasi Gamelan Jawa: Studi Kasus Di Gereja Katolik Yogyakarta*. Philosophy Press.
- Suskoyo, H. (1982a, April 18). *Lestari Capai Sasaran*. Suara Karya, 8.
- _____.(1982b, April 27). Suara Karya, 1.
- Sylado, Remy. 2003. “*Musik Bacaan Dan Bacaan Musik.*” In *Antologi Seni 2003: Panorama Dan Isu Dominant Seni Indonesia 1960–2003*, edited by Agus Dermawan, 1–29. Jakarta: Yayasan Seni Cherry Red.
- Tama, SAHP. 2018. “*Inkulturasi Prier Memperkaya Ekspresi Iman Dengan Musik.*” *Jurnal Teologi* 7 (1): 77–96.
- Tari dance Joget (Director). (2023a, October 7). Soimah, Encik, Ndarboy Nyanyi untuk Mahfud MD @taridancejoget. https://www.youtube.com/watch?v=OwR9fH_WcSg
- _____.(2023b, October 16). Ndarboy Nyanyi untuk Ganjar Pranowo @taridancejoget—YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VSrGKmk_nZ4

- Taufan, Naniek I. (2012). *Berbagai Kesenian Sasak, Samawa Mbojo*. Bima: Samparaja
- Taylor, Jean Gelman. 2009. *The Social World of Batavia: Europeans and Eurasians in Colonial Indonesia*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Tim Nasional Penulisan Sejarah Indonesia (2009) *Sejarah Nasional Indonesia: Zaman Prasejarah di Indonesia*. Balai Pustaka.
- Tobing, C. M. H., Oktasari, M., & Stevan, H. (2018). *Theoretical Studies: The Use of Art therapy in Counseling for Children*. TERAPUTIK Jurnal Bimbingan Dan Konseling, 2(1), 20–25.
- TRANSHIT MUSIC (Director). (2023, October 6). Ndarboy Genk Live at Festival Suara Kerakyatan Lap. Wijirejo, Bantul. <https://www.youtube.com/watch?v=PGcD2oE5oUk> (1987, April 18). Bernas, 2.
- Van Leur, J. C. 1955. On early Asian trade', in Indonesian Trade and Society. The Hague: W. Van Hoeve Publishers.
- Varsanyi, A. 2000 "Herstellung, Klang und Gestalt eines königlichen Instruments des Ostens". Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 21. Tutzing: Schneider
- Voigt, V. 1990. "Shamanism in Siberia". Scta Ethnographica. 26. pp. 385-395.
- Wafula, E. (2020). *Transforming career stories through poetry: a group-based career counselling intervention*. British Journal of Guidance & Counselling, 48(1), 137–151.
- Wahid, Abdurrahman, (2010), *Membaca Sejarah Nusantara*; 25 Kolom Sejarah Gus Dur, (Imam Azis, Ed.). LKiS.
- _____, (Ed.), (2009), "Ilusi Negara Islam": *Ekspansi Gerakan Islam Transnasional di Indonesia*. Wahid Institute.

- Wahyudin, Dedy . (2018). *Identitas Orang Sasak: Studi Epistemologis Terhadap Mekanisme Produksi Pengetahuan Masyarakat Suku Sasak*. Jurnal Peneliteian Keislaman Vol.14 No.1 (2018): 51-62
- Wallach, Jeremy, and Esther Clinton. 2013. “*History, Modernity, and Music Geenre in Indonesia: Introduction to the Special Issue*”. Asian Music. Vol. 44,. No. 2. pp. 3-23.
- Wallach, Jeremy. (2017). *Musik Indonesia 1997-2001: Kebisingan dan Keberagaman*. Depok: Komunitas Bambu.
- _____. 2014. “*Notes on Dangdut Music, Popular Nationalism, and Indonesian Islam*”. In Barendregt, Bart. (Ed.). *Sonic Modernities in the Malay World: A History of Popular Music, Social Distinction and Novel Lifestyles (1930s–2000s)*. Netherlands: Brill. pp. 271-288.
- Wallin N, Merker B, dan Brown S (2000) *The Origins of Music*. MIT Press.
- Waltham-Smith, Naomi. (2021). “*Deconstruction*”. *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, 403-413. Palgrave Macmillan.
- Wasis, Basuki. 2003. “*Dampak Kebakaran Hutan Dan Lahan Terhadap Kerusakan Tanah*.” Jurnal Manajemen Hutan Tropika 9 (2): 79–86.
- Weintraub, Andrew N. 2014. “*Pop Goes Melayu: Melayu Popular Music in Indonesia, 1968–1975*”. In Barendregt, Bart. (Ed.). *Sonic Modernities in the Malay World: A History of Popular Music, Social Distinction and Novel Lifestyles (1930s–2000s)*. Netherlands: Brill. pp. 165-186.
- Weintraub, Andrew. 2010. *Dangdut Stories: A Social and Musical History of Indonesia’s Most Popular Music*. New York: Oxford University Press, 2010.

- West, M.L. (1994) *Ancient Greek music*. Oxford University Press.
- Wicaksono, A. (2020). *Campursari in Indonesia: An Ethnomusicological Perspective*. Indonesian Journal of Musicology 4 (2), pp. 45-61.
- Wicaksono, Hartadi, (2015) *Eksistensi Grup Musik Ki Ageng Ganjur Yogyakarta*. Skripsi, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Wilkinson, R. A., & Chilton, G. (2013). *Positive Art Therapy: Linking Positive Psychology to Art Therapy Theory, Practice, and Research*. Art Therapy, 30(1), 4–11.
- Wolcott, S.K. (1977) *Student Assumptions about Knowledge and Critical Thinking in the Accounting Classroom*. Online working paper available from <http://www.wolcottlynch.com/Publications.html>.
- Wulandari, R., & Rahmi, A. (2018). *Relasi Interpersonal Dalam Psikologi Komunikasi*. Islamic Comunication Journal, 03(1), 56–73.
- Zaini, A., & Arifin, S. (2016). *Desain Dakwah Pemberdayaan Masyarakat melalui Ekowisata Bahari di Kawasan Pantai Banongan Situbondo*. Proceedings Of The International Conference On University-Community Engagement Surabaya – Indonesia, 2 - 5 August 2016, 193–206.
- Zamjani, Irsyad (2007). “*Sekuralisasi Setengah Hati. Politik Islam Indonesia Dalam Periode Formatif*.” Yayasan Obor Indonesia.
- Sumber-Sumber Cetak/Tertulis
- Leksikografi, arsip yang diterbitkan secara resmi. (Pustaka Nasional)
- Foto-foto Koleksi Abdul Muis dan Prof Siti Chairani Proehoeman. Terbitan dan koran sezaman. (Pustaka Nasional)
- Roman-roman Karya Sastra Angkatan Balai Pustaka, Angkatan Pujangga Baru dan Angkatan 45.

Wawancara

Irsyad Adam.

Lahir: 24 April 1929.

Pekerjaan: Dosen/ musisi klasik Barat/violinis..

Prof. Dr Siti Chairani Proehoeman

Lahir: 31 Oktober 1949

Pekerjaan: Dosen/musisi klasik/sopranos

Nama: Bambang Paningron

Status: Jajaran Kreatif Ngayogjazz

Wawancara: 16 November 2020

Jamilah, Musisi Ale-ale.

Adam Gottar Parra, Budayawan.



Indeks

A

Abu Nawas 296, 297

Ale-Ale xxvii, 141, 142, 152, 166, 319

Allah 170, 186, 187, 255, 256, 259, 261, 262, 263, 270

Al-Sama' xxvii, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135

Amerika Serikat 195, 196, 197, 200, 202, 305

B

Bangsawan xxviii, 13, 14, 15, 142, 143, 144, 145, 151, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 199

Belanda xii, xiii, xv, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 158, 198, 199, 207, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 246,

247, 253, 259, 260, 306, 307, 308, 309, 313

Berdakwah 169, 186, 244, 311

Biduan xxvi, 33, 38, 39, 40, 42, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 65, 66, 67, 262

Biola xi, xii, 14, 15, 20, 28, 110, 155, 220, 222, 223, 224, 229, 232, 233, 234, 235, 240, 241, 244, 245

Borobudur 7, 8, 304

Budaya viii, xii, xviii, xix, xxi, xxii, xxiii, xxiv, xxv, xxvi, xxvii, xxviii, xxix, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 27, 28, 31, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 110, 131, 132, 152, 155, 156, 158, 159, 164, 173, 195, 196, 197, 208, 210, 212, 213, 214, 216, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 230,

- 236, 247, 248, 249, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 273, 274, 282, 283, 289, 292, 293, 295, 296, 298, 301, 303, 304, 306, 338, 365, 368
- Budayawan xxviii, 142, 143, 144, 145, 147, 151, 156, 158, 163, 164, 292, 306, 309, 366
- Buddhisme xxv, 1, 2, 3, 7, 8, 27
- Bumi 4, 298
- C**
- Campursari xxvi, xxxiii, 48, 73, 74, 80, 86, 91, 95, 100, 106, 278, 334, 342
- Cello xii, 28, 220, 230, 231, 240, 241
- Chatib Sulaiman 227, 234, 235
- Chistiyah 110
- Cilokaq xxvii, 141, 142, 151, 152, 155
- D**
- Dakwah xxviii, 70, 138, 169, 170, 186, 189, 190, 193, 303, 313, 316, 320, 321, 324, 327, 337, 342, 368
- Dangdut v, xii, xiii, xiv, xv, xxii, xxvi, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 63, 67, 70, 87, 148, 149, 151, 154, 289, 335, 367
- Dekonstruksi xxviii, 195, 196, 209, 215
- Denny Caknan xxvi, xxvii, 46, 47, 48, 49, 51, 60, 61, 65, 75, 86, 87, 89, 90, 91
- Dinamika v, xxvii, xxviii, 2, 82, 83, 89, 90, 104, 142, 143, 145, 147, 163, 221, 223, 228, 229
- E**
- Elite xxvii, 141, 142, 155, 158, 251, 332
- Evolusi xxvi, 1, 2, 75, 83, 85, 86, 90, 103, 104, 110
- F**
- Faktor vii, 285
- Festival xxviii, 31, 52, 57, 60, 69, 71, 195, 196, 201, 202, 203, 205, 304, 333, 337, 340, 366, 368

G

Gamad 221

Gamelan xi, 1, 4, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 24, 25, 26, 29, 31, 105, 155, 279, 296, 323, 338, 339

Gerejawi xxix, 254, 261, 263, 264, 269, 273, 274, 275

Gus Dur xx, xxi, xxiii, xxiv, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 294, 298, 305, 317, 340

H

Hiburan ix, x, xi, xii, xvi, xvii, 14, 43, 76, 77, 78, 79, 93, 96, 108, 115, 180, 195, 199, 229, 283, 284, 298, 307, 310, 311, 312

Hinduisme viii, xxv, 1, 2, 3, 7, 8, 27

I

IAIN 138, 284, 285, 286, 288, 289, 366

Iberian 1

Indonesia i, iii, v, vi, viii, ix, x, xii, xiii, xiv, xv, xvi, xvii, xix, xxii, xxiii, xxv, xxvi, xxvii, xxviii, xxix,

xxx, xxxi, xxxii, xxxiii, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 118, 120, 131, 132, 133, 143, 144, 150, 155, 166, 167, 172, 174, 189, 190, 193, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 208, 209, 210, 213, 215, 217, 220, 221, 224, 226, 228, 229, 234, 236, 245, 246, 250, 251, 253, 254, 256, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 282, 283, 285, 288, 289, 295, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 317, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 365, 366, 367, 368, 369

Injil xxix, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 275

- Inkulturasi xxix, 253, 254, 257, 258, 260, 263, 274
- J**
- Jalal al-Din Rumi 111
- Jathilan 4
- Jawa viii, x, xi, xii, xiii, xiv, xxiii, xxiv, 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 25, 26, 38, 39, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 56, 57, 64, 73, 74, 77, 78, 79, 104, 106, 138, 155, 174, 175, 203, 210, 213, 244, 260, 261, 263, 264, 271, 276, 279, 293, 295, 296, 303, 304, 308, 310, 323, 339, 366, 367
- Jazz 22, 196, 199, 200, 201, 203, 205, 207, 210, 217, 324, 326, 329, 331, 332, 338
- Jepang xiv, xv, xxvi, 3, 22, 23, 110, 207, 224, 225, 235, 245
- K**
- Kajian 10, 145, 170, 174, 188, 365
- Kemerdekaan xiv, xxvi, xxix, 22, 23, 26, 27, 45, 175, 199, 200, 220, 221, 224, 226,
- 229, 231, 250, 260, 319
- Kesenian xi, xiv, xv, xvii, xix, xx, xxi, xxii, xxiii, xxv, 143, 144, 145, 149, 151, 152, 156, 159, 160, 161, 164, 169, 175, 177, 204, 205, 212, 227, 231, 234, 239, 243, 246, 284, 285, 295
- KH. Abdurrahman Wahid 285
- Khalwatiyah 111
- Ki Ageng Ganjur xi, xxiv, xxix, xxx, 281, 282, 284, 286, 290, 313, 316, 317, 324, 327, 342, 367
- Kiai xxviii, 169, 170, 174, 175, 178, 182, 188, 189, 190, 191, 260, 274, 320, 327, 328
- Ki Enthus Susmono 294, 296, 302
- Klasik xxiii, xxix, 14, 19, 21, 23, 24, 75, 111, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 249, 251, 261, 265, 289, 343, 369
- Kontekstualisasi 253, 254, 255, 258, 260, 264, 273, 274, 278, 334
- Kristen xxix, 5, 7, 19, 28, 254,

255, 259, 260, 261, 264, 265, 271, 272, 273, 274, 276, 278, 323, 334, 365, 366

L

Lagu xiv, 22, 23, 33, 38, 48, 51, 52, 54, 56, 62, 69, 77, 81, 89, 110, 136, 149, 150, 152, 264, 267, 332

Langit 4, 109

Lesbumi 295, 296, 302, 304, 316, 323

M

Maestro xxiii, 77

Mahabharata 8, 10, 12

Majapahit 9, 11, 12, 13

Manthous xxiii, xxvii, 77

Media xx, xxii, xxvi, xxvii, 28, 56, 63, 65, 66, 75, 76, 79, 83, 91, 96, 97, 98, 100, 107, 108, 119, 120, 147, 152, 163, 172, 175, 178, 179, 203, 212, 219, 278, 285, 286, 287, 288, 289, 301, 334, 367, 368

Meditasi 122, 125, 126, 127, 131, 133, 134, 135

Metafisik 3

Minangkabau xxix, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 236, 237, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 326, 332

Modern vi, xv, xvi, xxii, xxiii, 18, 19, 21, 46, 74, 75, 79, 81, 83, 84, 86, 90, 91, 94, 98, 99, 100, 146, 152, 153, 154, 160, 161, 212, 232, 235, 240, 241, 243, 249, 258, 288, 289, 295, 301, 307

Muhammad Hatta 225, 229, 233, 234, 235

Muhammad Natsir 229, 232, 233, 250, 326

Muhammad Syafei 235, 236, 241, 245, 246

Munggang 4

Musik v, vi, vii, viii, ix, x, xi, xii, xiii, xiv, xv, xvi, xvii, xviii, xix, xx, xxi, xxii, xxiii, xxiv, xxv, xxvi, xxvii, xxviii, xxix, xxx, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 33, 34, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 54, 60, 65, 66, 69, 73, 74, 75, 76, 77,

- 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 170, 172, 174, 175, 181, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 249, 253, 254, 261, 263, 264, 266, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 329, 331, 333, 338, 367, 368, 369
- Musik Spiritual xxvii, 107, 108
- Muslimat xxviii, 169, 170, 307
- N**
- Nabi 121, 171, 262, 263
- Nahdlatul Ulama 160, 295, 366
- Ndarboy Genk xxvi, 46, 50, 56, 57, 65, 68, 69, 71, 328, 332, 340
- NDX AKA 51, 52, 53, 54, 56, 65, 69, 332
- Ngayogjazz xxviii, xxix, 195, 196, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 332, 335, 343
- O**
- Orde Baru xv, xvi, 40, 41, 200, 281, 288, 296, 316, 317, 324, 326, 336
- Orkes xi, 33, 36, 46, 230, 231, 246
- Orkestra 15, 20, 220, 227, 228, 240, 301, 369
- P**
- Pasca Kolonial xxxiii, 1, 3
- Pemilihan xix, xxvi, xxxiii, 33, 34, 40, 41, 43, 45, 59, 69, 70, 285, 333, 337

- Pendidikan viii, 18, 19, 21, 23, 101, 102, 103, 151, 178, 221, 222, 223, 224, 227, 229, 230, 232, 233, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 263, 369
- Penyembuhan xxvii, 107, 108, 117, 121, 138
- Perjalanan xxix, xxxiii, 1, 2, 3, 275, 281, 282, 309
- Pernikahan 141, 148, 153, 154, 158, 160, 167, 336
- Postmodern xxvi, xxvii, xxxiii, 73, 74, 75, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 103, 104
- Pra-kolonial xi, xxv
- Presiden xv, xx, xxvi, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 66, 274
- Pribumi 10, 11, 12, 19, 28, 199, 200, 221, 236, 238, 241, 246, 247
- Protestan xxix, 254, 257, 259, 261, 262, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 277, 326
- Q**
- Qadiriyyah 111
- Qawal 110
- Qawlan 183, 184, 185, 186, 187
- Qawwali 110, 111
- Qosidah 138
- R**
- Ramayana 8, 9, 10, 12, 13
- Rhoma Irama xxvi, 33, 36, 40, 43, 45, 46, 47, 48, 63, 64, 66, 68, 70, 325, 335, 337
- Roro Jonggrang 8
- S**
- Sanggar xxix, 281, 282, 284, 286, 316, 327
- Sasak-Lombok xxvii, 141, 143
- Sastra xviii, xxi, 7, 18, 171, 223, 236, 239, 245, 296
- Sastrawan xvii, xviii, 222, 223, 295
- Semiotika 74
- Seni x, xviii, xxi, 8, 73, 105, 106, 132, 137, 138, 139, 148, 166, 167, 174, 179, 205, 231, 279, 292, 295, 305, 316, 317,

- 319, 324, 327, 330, 331, 333,
339, 342, 366, 367, 369
- Seniman xx, 75, 81, 82, 86, 87,
142, 166, 319
- Shalawat xxvii, 107, 108, 118,
119, 120, 121, 122, 123, 125,
126, 127, 129, 130, 131, 133,
134, 135, 171, 291, 292, 293,
297, 299, 308, 313
- Shamanisme xxv, 1, 2, 3, 4, 6,
23, 27, 28, 31, 338
- Sinode xxix, 254, 264, 265,
268, 269, 271
- Soneta 36, 37, 39, 40, 46, 63,
64, 70, 335
- Sosiologi 44
- Sriwijaya 7, 9, 11
- Suci 4, 6, 13, 16, 35, 112, 242,
304
- Sufi xi, xii, xxvii, 16, 107, 108,
116, 117, 120, 121, 128, 131,
137, 138, 139, 301
- Sutan Sjahrir 229, 230, 233,
250, 319
- Syi'iran xxviii, 169, 170, 174,
175, 178, 179, 180, 182, 187
- Syi'iran Gheblug xxviii, 169,
170, 174, 178, 179, 180, 182,
187
- T
- Tan Malaka 229, 230, 231, 233,
235
- Theologis xxix, 254, 256, 269,
272, 273
- Transformasi 74, 75, 76, 81,
103, 104, 129, 130, 290,
294
- W
- Wayang xxi, 5, 9, 16, 299
- Wetu telu 143
- Y
- Yogyakarta xxviii, 1, 23, 29, 31,
48, 50, 52, 58, 60, 136, 137,
138, 166, 167, 192, 195, 203,
204, 205, 208, 210, 217,
250, 263, 264, 277, 278,
279, 284, 285, 286, 288,
289, 290, 292, 302, 304,
305, 314, 316, 317, 324, 325,
327, 330, 331, 334, 338, 339,
342, 367, 368, 369



Biografi

Bio Singkat Editor

Sumanto Al Qurtuby adalah pendiri Nusantara Institute, dosen King Fahd University of Petroleum & Minerals, dan *visiting senior fellow* di Kyoto University. Sebelumnya ia pernah mengajar (Visiting Professor) di University of Notre Dame dan Boston University (Teaching Fellow). Gelar PhD ia peroleh dari Boston University di bidang antropologi budaya. Ia telah menulis lebih dari 30 artikel yang terbit di berbagai jurnal internasional, antara lain, *Asian Journal of Social Science*, *Journal of Contemporary Religion*, *International Journal of Asian Studies*, *Contemporary Islam*, *Contemporary Review of the Middle East*, *Asian Perspective*, *Islam and Christian-Muslim Relations*, dlsb. Selain itu, ia telah menulis dan mengedit lebih dari 40 buku. Buku-bukunya dalam bahasa Inggris, antara lain, *Religious Violence and Conciliation in Indonesia* (Routledge, 2016); *Saudi Arabia and Indonesian Networks: Migration, Education and Islam* (Bloomsbury, 2019); *Terrorism and Counter-terrorism in Saudi Arabia and Indonesia* (Palgrave Macmillan, 2022); dan *Religious Resurgence in Southeast Asia* (Eliva Press, 2023).

Tedi Kholiluddin adalah deputi direktur di Nusantara Institute untuk bidang kajian agama dan kepercayaan lokal di Indonesia serta pengajar Universitas Wahid Hasyim, Semarang. Tedi memperoleh gelar doktor Sosiologi Agama dari Universitas Kristen Satya Wacana. Buku-buku yang pernah ia tulis, antara lain, *Agama dan Pergeseran Representasi; Mengelola Toleransi dan Kebebasan Beragama; Sinar Damai dari Kota Atlas: Sejarah, Budaya dan Masyarakat Semarang; Jalan Sunyi Pewaris Tradisi; Sosiologi Agama: Pilihan Berteologi dalam Konteks Indonesia; Menjaga Tradisi*

di Garis Tepi; Bersarung Menatap Salib: Pandangan Muslim tentang Gereja, Kebangsaan dan Kemajemukan; Lebaran di Jawa: Tradisi, Simbol dan Memori; dan Pécinan di Pecinan: Santri, Tionghoa, dan Tuan Rumah Kebudayaan Bersama di Kota Semarang.

Bio Singkat Kontributor

Agastya Rama Listya adalah staf pengajar pada Program Studi Seni Musik serta Dekan Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Kristen Satya Wacana Salatiga. Memperoleh gelar doktor di bidang etnomusikologi dari Otago University, Selandia Baru, pada tahun 2018. Ia juga anggota the International Federation for Choral Music, Lembaga Pengembangan Pesparawi Nasional (2021–2026), serta Persatuan Profesi Musik Indonesia. Profilnya tercantum dalam Edisi ke-30 buku *Who's Who in the World* yang diterbitkan oleh Marquis Who's Who Publications. Dalam bidang direksi paduan suara, ia merupakan *conductor* dari Satya Wacana Vocal Consort, PS Gereja Kristen Indonesia Salatiga, serta belakangan ini aktif terlibat sebagai direktur artistik dan *conductor* dari ansambel vokal *Lux Aeterna* yang dibentuk pada bulan Nopember 2015. Beberapa konser yang telah dilakukan bersama Lux Aeterna Vocal Ensemble diantaranya meliputi *Lux Aeterna Vocal Ensemble Goes to Japan* (2018), *Gloria* (2019), *Festival of Christmas* (2020), *Hope* (2021), *A Christmas Potpourri* (2022), dan *O Come, O Come Immanuel* (2023). Agastya juga menulis artikel akademik yang terbit di berbagai jurnal ilmiah di dalam dan luar negeri.

Ngatawi Al-Zastrouw adalah musisi, budayawan, dan seniman. Ia adalah Kepala Makara Art Center Universitas Indonesia dan pengajar pascasarjana Fakultas Islam Nusantara, Universitas Nahdlatul Ulama Indonesia (UNUSIA). Zastrouw menyelesaikan studi S1 di Fakultas Tarbiyah IAIN (kini UIN) Sunan Kalijaga, Yogyakarta, serta S2 dan S3 bidang Sosiologi di

Universitas Indonesia. Ia aktif di berbagai gerakan kebudayaan dan penggerak seni tradisi komunitas adat Nusantara. Zastrouw juga pendiri dan pemimpin sanggar Ki Ageng Ganjur Yogyakarta. Bersama Ki Ageng Ganjur, ia pernah melakukan muhibah kebudayaan di Qatar dan Uni Emirat Arab. Pada tahun 2018 dan 2019, masih dengan Ki Ageng Ganjur, memimpin delegasi Islam Nusantara untuk roadshow kebudayaan ke Eropa, Asia, dan Afrika. Selain aktif di gerakan kebudayaan dan dunia akademik, Zastrouw juga pernah aktif di beberapa lembaga negara, antara lain, sebagai Tenaga Ahli Utama Unit Kerja Presiden Pembinaan Idiologi Pancasila (UKP-PIP) pada 2017-2018, Ketua Tim Kajian Pancasila Watimpres tahun 2019, Ketua Tim Kerja Forum Kebangsaan UI dan Wakil Ketua Lembaga Seni Budaya Muslimin Indonesia (LESBUMI) PBNU. Selain itu, Zastrouw juga aktif menulis buku, artikel jurnal, dan kolom di berbagai media online.

Mamluatur Rahmah adalah pengajar pada program studi Tasawuf dan Psikoterapi di Universitas Islam Negeri Raden Mas Said Surakarta, Jawa Tengah. Kini ia sedang menyelesaikan studi doktoral di UIN Walisongo dengan Beasiswa Indonesia Bangkit (BIB) dari Kementerian Agama RI. Selain itu ia juga aktif di Griya Sehat Syafaat99 (GRISS) Semarang sebagai konsultan dan juga sekretaris di Perhimpunan Pemerhati dan Praktisi Tasawuf Indonesia.

Michael H. B. Raditya adalah antropolog, pegiat musik, dan kritikus seni pertunjukan. Kini ia berdomisili di Naarm untuk menyelesaikan program PhD di The University of Melbourne, Australia. Michael menjadi pendiri dari Dangdut Studies Center. Ia juga berkala menerbitkan buku, di antaranya *Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan* (2023), *Babat Alas Dangdut Anyar* (2020) dan *Dangdutan: Kumpulan Tulisan Dangdut dan Praktiknya di Masyarakat* (2022). Di waktu senggangnya, Michael turut mengerjakan proyek dangdut bernama Mkl HB, baik sebagai penyanyi, sekaligus penulis lagu.

Mohamad Baihaqi adalah alumni Studi Agama dan Resolusi Konflik Pascasarjana UIN Sunan Kalijaga Yogyakarta. Menulis puisi dan esai yang di berbagai media, antara lain, *Indo Pos, Media Indonesia, Sinar Harapan, Suara Merdeka, Suara Karya, Kedaulatan Rakyat, Pikiran Rakyat, Bali Post, Koran Kampung, Lampung Post, Haluan, Minggu Pagi, Riau Pos, JogloSemar, Radar Surabaya, Banjarmasin Post, Lombok Post, Suara NTB, Radar Lombok, Radar Mandalika, Jurnal Santarang, Majalah Sagang*. Terpilih mengikuti Makassar International Writers Festival (MIWF) 2018.

Resa Setodewo, etnomusikolog lulusan School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London, dan peneliti musik di Yayasan Sauni Harmoni Imaji. Fokus penelitian pada musik tradisi (gamelan), musik jaz, dan diplomasi budaya Indonesia melalui musik. Bersama Yayasan Sauni Harmoni Imaji menggarap program Menjejak Tala untuk Indonesiana TV.

Samsul Arifin adalah peneliti pada Pusat Pengembangan Psikologi dan Konseling Berbasis Pesantren (The Center for Psychology and Counseling Development Based on Pesantren). Ia juga dosen di Prodi Bimbingan dan Konseling Islam, Fakultas Dakwah dan Prodi Psikologi, Fakultas Ilmu Sosial dan Humaniora, Universitas Ibrahimy Situbondo. Karya-karya tulisnya, antara lain, “The Model of Development Therapeutic Speech in the Digital Era: A Study of Interpretation of Al-Mishbah for Cyber-Counseling Services” (AICIS, 2019), “Psycho-Sufistic Counseling to Develop Students’ Sociocultural Literacy” (*Proceedings of the International Conference on Madrasah Reform 2021*), “Pesantren -Based Counseling in Changing the Behaviour of the Community of Former Bajingan Being Personal Characterless ‘Pelopor.’” (*UMRAN-International Journal of Islamic and Civilizational Studies, 2020*), dan “A Campaign to Wear Masks in the Pesantren Community With a Counseling Approach” (*Jurnal Ilmiah Peuradeun, 2021*).

Sunarto adalah pengajar Filsafat dan Musikologi, Program Studi Pendidikan Musik, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Semarang. Menulis beberapa buku, antara lain, *Filsafat, Seni, dan Musik*, serta artikel ilmiah di sejumlah jurnal nasional dan internasional. Saat ini sedang menulis tiga buku, yaitu *Ensiklopedi Estetika, Musik Islam, dan Estetika Fenomenologi*.

Sigit Surahman menyelesaikan studi doktoral di bidang Ilmu Komunikasi dari Universitas Sahid Jakarta. Saat ini sebagai staf pengajar di Program Studi Ilmu Komunikasi, Fakultas Ilmu Komunikasi, Universitas Bhayangkara Jakarta Raya. Sebelumnya, ia mengajar di Universitas Serang Raya, Sekolah Tinggi Ilmu Komunikasi Banten Jaya, dan Universitas Budi Dharma. Selain itu, ia juga Direktur Lokakota PR (Konsultan Kehumasan).

Yasril Adha mempunyai latar belakang pendidikan musik klasik Barat di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Pengkajian Seni Pertunjukan di Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, dan sempat menempuh pendidikan doktoral Jurusan Sejarah Universitas Indonesia (tidak selesai). Merupakan dosen Institut Seni Indonesia Padangpanjang dan juga berprofesi sebagai musisi profesional untuk berbagai orkestra sejak tahun 1990 sampai sekarang.

MUSIK di Indonesia

Sejarah dan Perkembangan Kontemporer

Buku bunga rampai ini memotret dinamika, pluralitas, kompleksitas, dan perkembangan musik di Indonesia, baik dari aspek historis, fungsi sosial-individual, maupun perdebatan dan kontroversi yang melingkupi seni musik. Topik yang disajikan beraneka ragam. Begitu pula pendekatan riset. Ada yang membahas dinamika dangdut, campurari, jazz, musik religi, atau aneka ragam musik daerah. Ada pula yang menulis tentang kompleksitas fungsi musik di masyarakat, misalnya, sebagai medium dakwah, kampanye politik, atau penyembuhan penyakit. Dari sisi pendekatan, ada yang menggunakan pendekatan sosio-historis kritis tetapi ada pula yang memakai metode etnografi dan studi teks (dokumen). Karya ini sangat bermanfaat, khususnya bagi pecinta musik, baik komunitas akademik maupun non-akademik.

Sumanto Al Qurtuby (Direktur Nusantara Institute & Pendiri Yayasan Budaya Nusantara Indonesia)

Musik sebagai media ekspresi memiliki kekhasan tersendiri berdasarkan tujuan serta latar belakang pencipta atau penikmatnya. Melalui buku ini, histori mengenai musik diulas dengan sangat baik, mendalam, serta menggunakan gaya bahasa yang ringan sehingga mudah dipahami pembaca. Sebagai penikmat serta pelaku seni, karya ini dapat menjadi inspirasi dan rujukan yang tepat untuk teman-teman seniman yang ingin memperdalam khazanah musik Tanah Air.

Hera F. Haryn (EVP Corporate Communication & Social Responsibility BCA)



Penerbit:

Lembaga Studi Sosial dan Agama (eLSA) Press

Perumahan Bukit Waliyonggo Permai, Jl. Sunan Ampel Blok V
No. 11 Tambakaji-Ngallyan-Semarang 50185.

Telp/Pax: (024) 7827587, CP: 082225129241 (Admin)

email: elsa_smgr@yahoo.co.id | Website: www.elsaonline.com

eLSA Semarang

@elsa_smgr/Sosial dan Agama

penerbit_elsa

ISBN 978-623-5447-19-3



9 78623 447193